Neue Zeitschrift für Musik.

Redigirt von

Franz Brendel

unter Mitwirkung von Künstlern und Kunstfreunden.

Begründet von

Robert Schumann.

Einundvierzigster Band.

Juli bis December 1854.

Mit Beiträgen

von

F. Brendel in Leipzig, H. v. Bülow in Berlin, P. Cornelius in Weimar, W. H. Engel in Merseburg, G. Flügel in Neuwied, A. Gathy in Paris, F. Gleich in Leipzig, H. Gödecke in Detmold, C. Gollmick in Frankfurt, H. Gottwald in Hohenelbe, J. Heller in Prag, L. Kindscher in Cöthen, F. G. Klauer in Eisleben, E. Klitzsch in Zwickau, L. Köhler in Königsberg, F. Liszt in Weimar, O. Lorenz in Winterthur, A. Müller in Darmstadt, G. Nauenburg in Halle. R. Pohl in Weimar, G. Pressel in Tübingen, J. Raff in Weimar, A. G. Ritter in Magdeburg, J. Rühlmann in Dresden, H. Sattler in Blankenburg, J. Schäffer in Berlin, A. Schlönbach in Leipzig, R. Schumann in Düsseldorf, C. Seiffert in Schulpforta, F. Sieber in Berlin, Sobolewski in Bremen, T. Tyszkiewicz in Paris, R. Wagner in Zürich, C. F. Weitzmann in Berlin, A. W. v. Zuccalmaglio in Frankfurt a. M. — u. A. m.

Leipzig,
bei Bruno Hinze.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Einundvierzigster Band. № 1. Den 1. Juli 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Gluck's Ouvertüre zu „Iphigenia in Aulis".

Eine Mittheilung an den Redacteur der „Neuen Zeitschrift für Musik"

von

Richard Wagner.

Werther Freund!

Wundern Sie sich nicht, daß ich Ihnen heute etwas für Ihre Zeitschrift zusende, trotz meiner vor kurzem wiederholten Erklärung, daß ich mich nicht mehr im Stande fühlte, mit irgend welchen literarischen Arbeiten mich zu befassen. Mit einer größeren künstlerischen Arbeit fertig, und im Begriff eine neue zu beginnen, warte ich blos auf schönes Wetter: gerade heute ist's aber so grau am Himmel und auf Erden, daß mir fast nur noch theoretische Grillen zum Zeitvertreib einfallen mögen. Doch sinke ich unter diesem grauen Einflusse noch nicht so tief, um mich etwa auf eine Polemik mit einem meiner Gegner einzulassen; im Gegentheil bin ich sehr friedfertig gesinnt, seit ich fortgesetzt die Erfahrung mache, daß so viele, die mich und meine Arbeiten wirklich kennen lernten, sich mir innig befreundeten, was mich genügend für die andere Erfahrung entschädigt, daß viele in ihrer Weise fortfahren, sich und anderen weiszumachen, sie wüßten etwas von mir.

Ich habe Ihnen dagegen eine künstlerische Mittheilung zu machen, die Sie vielleicht nicht ungünstig aufnehmen: sie betrifft einen neuen Schluß zu Gluck's Ouvertüre zu „Iphigenia in Aulis".

Wie Sie wissen, helfe ich mir in meiner großen Zurückgezogenheit von allem öffentlichen Kunstverkehr, um mir das Leben erträglich zu machen, dann und wann auch damit, daß ich dem kleinen, jährlich nach Zufall neu sich bildenden Orchester der Züricher Musikgesellschaft, eine Beethoven'sche Symphonie, oder etwas dem ähnliches, einstudire. Die nächste Anregung dazu ging — und geht fortgesetzt — von wenigen Freunden aus, denen ich so eine Freude mache, ohne dadurch irgend wem Verdruß zu bereiten, außer vielleicht dem Stadtrath Hitzschold aus Dresden, dem meine Auffassung der Symphonien leider Bedenken erwecken mußte.

Im vergangenen Winter äußerte mir nun ein werther Freund, der weder Musik treibt noch musika-

lische Zeitungen liest, den Wunsch, einmal etwas von Gluck zu hören, um doch auch einen Eindruck von dessen Musik zu gewinnen, die ihm noch nirgends zu Gehör gekommen war. Ich fand mich in Verlegenheit, weil ich zunächst an nichts anderes denken konnte, als an die Aufführung eines Actes aus einer Gluck'schen Oper, und zwar eben im Concert. Unter uns gesagt, kann ich mir keine entstellendere Travestie eines dramatischen, namentlich tragischen Musikstückes denken, als wenn vom Concertorchester herab von Leuten in Frack und Balltoilette, mit dem großen Blumenstrauß und der Stimme zwischen den Glacéhandschuhen, z. B. Orestes und Iphigenia ihre Todesschmerzen uns kundgeben. Das ist nun einmal die „Einseitigkeit" meines Wesens, daß ich, wo die künstlerische Täuschung nicht ganz auf mich wirkt, auch nicht einmal halb befriedigt werde, was doch jedem Musiker von Fach so leicht möglich wird. Gab ich daher die Vorführung einer Gluck'schen Opernscene für meinen Freund auf, so blieb mir nichts anderes übrig, als die Wahl des vollendetsten Instrumentaltonstückes von Gluck, der Ouvertüre zu „Iphigenia in Aulis".

Allein auch hierbei traf ich auf eine Schwierigkeit: die Ouvertüre geht bekanntlich mit ihren letzten Tacten in die erste Scene der Oper über, und hat somit für sich keinen Schluß. Doch entsann ich mich, in meiner Jugend in Concerten, sowie später vor der Aufführung der „Iphigenia in Tauris" im Dresdener Hoftheater unter der Leitung meines ehemaligen Collegen Reissiger, diese Ouvertüre mit einem von Mozart verfertigten Schluß gehört zu haben: daß sie damals stets einen kalten, gleichgültigen Eindruck auf mich hervorbrachte, war mir allerdings in der Erinnerung geblieben; doch glaubte ich jetzt dieß einzig einem, später mir klar gewordenen, vollständigen Vergreifen des Tempo (das ich ja nun in meiner Hand hatte), nicht aber auch dem Mozart'schen Schlusse selbst zuschreiben zu müssen. Ich nahm daher die Ouvertüre nach der Bearbeitung Mozart's in einer Probe mit dem Orchester vor. Als ich aber an den Anhang kam, ward es mir nach den ersten acht Tacten unmöglich, weiter spielen zu lassen: ich fühlte sogleich, daß, wenn dieser Mozart'sche Schluß an und für sich sehr unbefriedigend zu dem eigentlichen Gedanken der Gluck'schen Ouvertüre stimme, er vollends gar nicht anzuhören sei, sobald er im richtigen Tempo des vorangehenden Tonstückes ausgeführt werde. — Mit diesem Tempo verhält es sich, meiner Erfahrung gemäß, nun aber folgender Maßen. —

Der stehende Zuschnitt aller Ouvertüren, namentlich zu ernsten Opern, im vorigen Jahrhunderte, ging auf eine kürzere Einleitung im langsamen Tempo, mit einem darauf folgenden längeren Satze im schnelleren Zeitmaße hinaus. Man war dieß so gewohnt, daß in Deutschland, wo die Gluck'sche „Iphigenia" selbst lange gar nicht aufgeführt wurde, auch die Ouvertüre zu dieser Oper, die einzeln für sich in Concerten zur Aufführung gelangte, unwillkürlich als nach dem gewohnten Zuschnitte ebenfalls verfaßt betrachtet wurde. Sehr richtig enthält dieß Stück auch zwei verschiedene Tonsätze von ursprünglich verschiedenem Tempo, nämlich einen langsameren bis zum 19ten Tacte, und von da ab einen gerade noch einmal so schnellen. Gluck hatte aber im Sinn, mit der Ouvertüre sogleich die erste Scene einzuleiten, welche ganz mit demselben Thema beginnt, mit dem auch die Ouvertüre anfängt; um bis dahin das Tempo äußerlich nicht zu unterbrechen, schrieb er daher den Allegrosatz mit doppelt so schnellen Noten, als wie er ihn hätte ausführen müssen, wenn er den Tempowechsel mit „Allegro" bezeichnet haben würde. Sehr ersichtlich zeigt sich dieß Jedem, der in der Partitur weiter fortfährt, und dort im ersten Acte die Scene der aufrührerischen Griechen mit Kalchas beachtet: hier finden wir ganz dieselbe Figur, welche in der Ouvertüre in Sechzehntheilen ausgeführt wird, in Achteln geschrieben, eben weil das Tempo hier mit „Allegro" bezeichnet wurde. Zu jeder dieser Achtelnoten hat der Chor mehremal eine Sylbe auszusprechen, was dem aufrührerischen Heere sehr gut ansteht. Mit geringer, durch den Charakter der übrigen Themen bedingter, Modification nahm Gluck dieses Tempo nun für das Allegro seiner Ouvertüre auf, nur — wie eben erwähnt — mit veränderter Schreibart, um für den äußerlichen Tact das erste, nach der Ouvertüre wiederkehrende Tempo „Andante" beizubehalten. So ist denn auch im alten Pariser Druck der Partitur keine Spur vom Tempowechsel angezeigt, sondern das anfängliche „Andante" geht über die Ouvertüre bis über den Anfang der ersten Scene unverändert fort.

Diese Eigenthümlichkeit der Schreibart übersahen nun die deutschen Concertdirigenten, und da, wo die schnelleren Noten beginnen, mit dem Auftacte zum zwanzigsten Tacte, ließen sie auch das von sonst her gewohnte schnellere Tempo eintreten, so daß endlich in deutsche Ausgaben der Ouvertüre (nach ihnen vielleicht auch in französische) die freche Bezeichnung „Allegro" überging. — Wie unglaublich durch diese, gerade um einmal zu schnelle Ausführungsweise, die Gluck'sche Ouvertüre entstellt worden ist, wird, wer Geschmack und Verstand hat, beurtheilen, wenn er einen im richtigen, von Gluck gewollten Zeitmaße geleiteten Vortrag des Tonstückes anhört, und dann mit dem trivialen Geräusch zusammenhält, das ihm sonst als Gluck'sches Meisterwerk vorgeführt wurde. Daß er dieß nicht stets empfand, daß es ihm nicht von je

f
dim.
1.
p
più p
più p
più p
più p
più p
pp
pp
pp
Pauke.
pp
pp
pizz.
pp
pizz.
pp
pizz.
pp
pp

Ein Schluss zu Gluck's Ouverture zu „Iphigenia in Aulis."

Trompeten.
Hörner.
Flöten.
Hoboen.
Clarinetten in C.
Fagotten.
Violinen.
Bratsche.
Violoncell.
Contrabass.

più f ff f dim. p (Sehr ausdrucksvoll.) cresc.

einleuchtete, wie es mit dieser gepriesenen Ouvertüre, die man stumpf und gleichgültig sogar vor einer g[anz] anderen Oper als Einleitung spielen konnte (was unmöglich gewesen wäre, wenn man sie richtig verstanden hätte), eine andere Bewandniß haben müsse; das kann ihm dann nur aus der allgemeinen Wahrnehmung erklärlich werden, wie wir, namentlich a[u]s unserer Jugend, einen solchen Ballast von anerzogenem, eingeredetem und endlich willenlos angenommenem Autoritätsrespect mit uns herumschleppen, daß wir, wenn endlich ein unmittelbar das Gefühl bestimmender Eindruck uns das Truggebild verscheucht, kaum begreifen können, wie wir dieses je für etwas wesentliches, wirkliches und ächtes zu halten vermochten. — Doch giebt es viele ganz Glückliche, denen auch dieser Eindruck und diese Wahrnehmung nie kommt; die ihr Gefühl dermaßen im Zaume haben, und jede unwillkürliche Bestimmung desselben durch neue Erscheinungen so fern von sich halten können, daß sie jeder Erfahrung gegenüber den Stolz pflegen, zu bleiben was sie waren, oder wozu sie in einer früheren einzigen Entwickelungsperiode gemacht worden sind. Davon will ich Ihnen denn auch bei Gelegenheit der Gluck'schen Ouvertüre ein Beispiel erzählen.

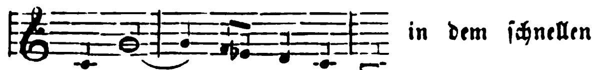
Als ich seiner Zeit für das Dresdener Theater die auf der Bühne äußerst seltene „Iphigenia in Aulis" bearbeitete, ließ ich die alte Pariser Ausgabe der Partitur kommen, um mich durch einzelne Spontini'sche Arrangements in der mir zu Gebote gestellten Berliner Partitur nicht beirren zu lassen. Aus ihr lernte ich denn auch die ursprüngliche Intention Gluck's für die Ouvertüre kennen, und durch dieß einzige richtige Erfassen des Zeitmaßes gelangte ich auch auf einmal dazu, die große, gewaltige und unnachahmliche Schönheit dieses Tonstückes zu empfinden, während — wie ich bereits erwähnte — es mich früher immer kalt ließ, was ich natürlich aber nie auszusprechen gewagt hatte. Somit ging mir auch die Nothwendigkeit einer ganz anderen Auffassung des Vortrages auf: ich erkannte die massive Breite des ehernen Unisono, die Pracht und Energie der folgenden Violinfiguren über der gewaltig die Scala auf- und absteigenden Viertel-Bewegung der Bässe; namentlich aber begriff ich nun erst die Bedeutung der zarten Stelle:

mit der rührend anmuthigen zweiten Hälfte

die früher, in doppelt schnellem Tempo ausdruckslos (wie gar nicht anders möglich) heruntergespielt, auf mich stets den lächerlichen Eindruck einer bloßen schnörklichen Floskel gemacht hatte. — Die vortreffliche Kapelle, die damals bereits volles Vertrauen zu mir gewonnen hatte, ging — wenn auch durch die Gewohnheit befangen und mit anfänglicher Verwunderung — auf meine Auffassung ein, und leitete durch ihren schönen Vortrag der Ouvertüre somit würdig die warme und lebendig gefärbte Darstellung des ganzen Werkes ein, das den populärsten, d. h. am wenigsten affectirten Erfolg unter allen Gluck'schen Opern in Dresden gewann. — Sonderbar ging es mir nun aber mit der Kritik, vor allem mit dem damaligen Hauptrecensenten Dresdens, Hrn. C. Banck. Was dieser früher noch nicht gehört hatte, nämlich die ganze Oper, fand nach meiner Bearbeitung, und trotz meiner ihm stets widerwärtigen Leitung, seinen ziemlich ungeschmälerten Beifall; allein der veränderte Vortrag des bereits sonst oft von ihm gehörten Ouvertüre war ihm ein Gräuel. So wirkte hier die Macht der Gewohnheit: sie verwehrte jedes, auch nur prüfende Eingehen auf das Gebotene, durch meine Auffassung zur neuen Erscheinung gewordene, so daß ich das Wunderliche erleben mußte, da, wo ich am gewissenhaftesten und überzeugtesten zu Werke ging, am verwirrtesten zu erscheinen; da, wo ich glaubte dem gesunden Gefühle am bestimmtesten Genüge zu thun, für ganz verwahrlost zu gelten. Dazu gab ich meinem Gegner noch eine andere Waffe in die Hand: an einigen Stellen, wo der Gegensatz der Hauptmotive bis in das Leidenschaftliche, Heftige sich steigert, namentlich gegen das Ende, in den acht Tacten vor der letzten Wiederkehr des großen Unisono, ergab sich mir auch eine bewegtere Steigerung des Zeitmaßes als unerläßlich, so daß ich mit dem letzten Eintritte des Hauptthemas das Tempo, eben so nothwendig wieder für den Charakter dieses Themas, zur früheren Breite anhalten mußte. Dem leider nur oberflächlich hinhörenden, nicht die Absicht, sondern nur das Material der Absicht erfassenden Kritiker, ergab sich nun hieraus der Beweis für meine irrige Ansicht des Hauptzeitmaßes, weil ich am Schlusse sie ja selbst wieder aufgegeben hätte. Ich ersah hieraus, daß der Kritiker immer Recht behalten muß, weil er Worte und Sylben sticht, nie aber vom Geiste selbst getroffen wird.

Worauf es dem eigentlichen Musiker, dem Musiker von Fach, aber im Grunde hierbei ankommt, sollte ich bei dieser Gelegenheit ebenfalls noch kennen lernen. Mit einem namhaften Componisten, der sich damals in Dresden aufhielt, verkehrte ich denn auch freundschaftlich über diesen Fall. Daß ein äußerlicher Tempowechsel in der Ouvertüre nicht stattfinde, mußte er mir, gestützt auf die ächte Partitur, allerdings zu-

geben: nur behauptete er, dem Schisma solle einfach dadurch abgeholfen werden, daß man eben dieses einzige Tempo, somit alsogleich den Anfang



in dem schnellen Zeitmaße nehmen möchte, in welchem sonst das vermeintliche Allegro der Ouvertüre gespielt wurde. Ich fand diesen Ausweg vortrefflich für denjenigen, der weder sich noch Andere aus einer Gewöhnung gerissen sehen will, die, wie der Respect vor eben dieser, und zwar stets falsch vorgetragenen Ouvertüre, einen Theil der Autoritäts-Basis ausmacht, auf welcher sie großwachsen, musiciren, componiren, dirigiren und — kritisiren. Nur kein Rütteln an dieser Grundlage, und zwar gewiß nicht um der angeblich geliebten Meister, sondern — genau betrachtet — lediglich um ihrer selbst, um ihrer sonst ganz nichtigen Existenz willen: denn das Eine zugegeben, daß man bis jetzt ein Werk für ein Muster gehalten habe, dem man noch nicht einmal die Gerechtigkeit einer wahrhaften Würdigung, sondern geradesweges die sinnloseste Entstellung zu Theil werden ließ, — was müßte dann nicht alles endlich noch aus den Fugen gerathen! —

Sie sehen, geehrter Freund, ich hatte manches auf dem Herzen, was ich „dilettantischer" Musiker bei dieser Veranlassung unwillkürlich los zu werden hatte. Kommen wir jetzt zu Mozart zurück, der mich durch seinen Schluß zur Iphigenien-Ouvertüre neuerdings in so starke Verlegenheit setzte, daß ich fast daran verzweifelte, meinem Züricher Freunde durch Vorführung dieses Werkes einen Begriff von Gluck'scher Musik beibringen zu können. Ich Uneingeweihter in die Geheimnisse der eigentlichen, zünftigen Tonkunst, erkannte nämlich — wie gesagt — daß auch Mozart die Ouvertüre nur nach der gerügten verstümmelten Vortragsweise hatte kennen lernen, und den deutlichsten Beweis, daß ein entstellter Vortrag selbst den genialsten Musiker zu einer ganz falschen Auffassung eines fremden Tonwerkes, das durch sonstige Vorzüge allerdings immer noch imponiren kann, bestimmen muß, lieferte mir eben Mozart, der seinen glänzenden, aber gänzlich unpassenden Schluß gewiß nicht geschrieben haben würde, wenn er die Ouvertüre richtig verstanden hätte. — Was sollte ich nun thun? Selbst einen Schluß machen! das war kinderleicht für jeden Musiker von Fach, nicht aber für mich armen Dilettanten, der ich mich wohlweislich nur soweit mit Musik einzulassen getraue, als ich in ihr dichterische Absichten zu verwirklichen hoffen darf. — Lag nun der Gluck'schen Ouvertüre eine dichterische Absicht zu Grunde? Allerdings; aber diese war gerade eine solche, daß sie jeden willkürlichen musikalischen Schluß von sich wies. — Mir einseitigem Laien war nämlich der Inhalt dieser Ouvertüre, als für das ganze Kunstwerk der Ouvertüre überhaupt höchst charakteristisch und bezeichnend, so aufgegangen, daß in ihr die Hauptmotive des zu erwartenden Dramas mit der glücklichsten Bestimmtheit in ihrer Wirkung auf das Gefühl gegeben, und neben einander gestellt seien. Ich sage: neben einandergestellt; denn aus einander entwickelt konnten sie nur in sofern sein, als jedes einzelne sich dadurch für den Eindruck am kenntlichsten macht, daß es seinen Gegensatz dicht neben sich gestellt bekommt, sodaß allerdings die Wirkung dieser scharfen Nebeneinanderstellung, somit der empfangene Eindruck des vorhergehenden Motives auf die besondere Wirkung des folgenden Motives von Bedeutung, ja von entscheidendem Einfluß ist. Der ganze Inhalt der Gluck'schen Ouvertüre erschien mir daher folgender: — 1) ein Motiv des Anrufs aus schmerzlichem, nagendem Herzensleiden; 2) ein Motiv der Gewalt, der gebieterischen, übermächtigen Forderung; 3) ein Motiv der Anmuth, der jungfräulichen Zartheit; 4) ein Motiv des schmerzlichen, qualvollen Mitleidens. Die ganze Ausdehnung der Ouvertüre füllt nun nichts anderes, als der fortgesetzte, durch wenige abgeleitete Nebenmotive verbundene, Wechsel dieser (drei letzten) Hauptmotive; an ihnen selbst ändert sich nichts, außer der Tonart; nur werden sie in ihrer Bedeutung und gegenseitigen Beziehung eben durch den verschiedenartigen, charakteristischen Wechsel, immer eindringlicher gemacht, so daß, als endlich der Vorhang sich hebt, und Agamemnon mit dem ersten Motive die grausame Göttin anruft, die nur um den Preis des Opfers seiner zarten Tochter dem griechischen Heere günstig sein will, wir in das Mitgefühl an einem erhabenen tragischen Conflikt versetzt sind, dessen Entwickelung aus bestimmten dramatischen Motiven wir zu erwarten haben.

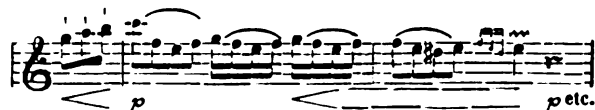
Daß Gluck dieser Ouvertüre keinen Schluß gab, zeugt somit nicht nur von einer ihr zu Grunde liegenden dichterischen Absicht, sondern namentlich auch von des Meisters höchster künstlerischer Weisheit, die genau das kannte, was einzig durch ein Instrumentaltonstück darzustellen ist. Glücklicherweise brauchte er zu seinem Zwecke auch nichts anderes von seiner Ouvertüre zu verlangen, als was jede Ouvertüre im besten Falle nur geben kann: Anregung. Hätte er, wie spätere Meister, das einleitende Tonstück schon zu einer Befriedigung abschließen wollen, so würde ihn dieß nicht nur seinem höheren künstlerischen Zwecke, der eben im Drama lag, entfremdet haben, sondern das Instrumentaltonstück selbst wäre nur durch die Auferlegung der willkürlichsten Annahmen für die Einbildungskraft des Hörers, zu einem solchen vermeintlichen Abschlusse zu bringen gewesen.

Demjenigen, der nun diese Ouvertüre zum Zweck einer besonderen Aufführung im Concert mit dem hierzu nöthigen musikalischen Schlusse versehen wollte, stellte sich, sobald er ihren Inhalt richtig erfaßt, die Schwierigkeit dar, eine Befriedigung herbeizuführen, die eben dem Plane des Ganzen nach, sowie der Eigenthümlichkeit der Motive gemäß, gar nicht erstrebt und gewollt ist, ja, die den richtigen Eindruck des Werkes ganz aufheben und vernichten müßte. Sollte eines der Motive schließlich zum Vorrang in dem Sinne gelangen, daß es die anderen verdränge, oder gar wie im Triumphe überwände? Das war sehr leicht für alle die Jubelouvertürenschreiber unserer Tage; allein ich hätte gefühlt, daß ich damit meinem Freunde eben keinen Begriff von Gluck'scher Musik beigebracht hätte, worauf es mir bei dem ganzen Unternehmen doch einzig ankam.

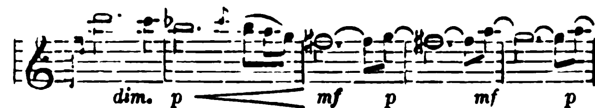
Sonach dünkte es mich als der beste Einfall, der mir plötzlich kam und aus der Noth half, daß ich beschloß, eine Befriedigung im heute gewohnten Ouvertüren-Sinne gar nicht eintreten zu lassen; sondern durch endliche Wiederaufnahme des allerersten Motives eben nur den Lauf der wechselnden Motivbewegung in der Weise zu schließen, daß wir endlich einen Waffenstillstand, wenn auch keinen vollen Frieden, erlangen. Welches erhabene Kunstwerk gäbe übrigens auch einen vollen, behaglichen Frieden? Ist es nicht eine der edelsten Wirkungen der Kunst überhaupt, in einem höchsten Sinne nur anzuregen? —
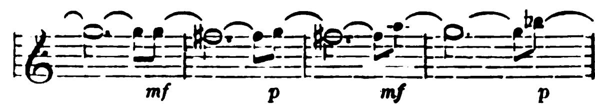
Gar sehr begünstigte mich für mein Vorhaben auch der Umstand, daß die Ouvertüre mit der ersten Scene der Oper wirklich wieder in jenes früheste Motiv zurückleitet; gewiß that ich somit auch dem rein musikalischen Gefüge die mindeste Willkür an, indem ich den ursprünglichen Gedanken, ganz wie der Meister selbst, aufnahm, und nur zum einfachen Schluß in der Tonika führte. —
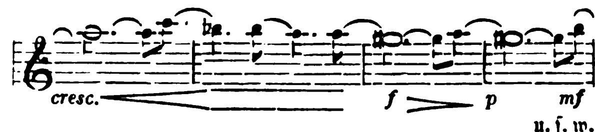
Diesen Schluß, in welchem sich glücklicher Weise so viel wie gar nichts von meiner besonderen Erfindung verhält, theile ich Ihnen nun hier mit; wenn es Ihnen gut dünkt, bringen Sie ihn beliebig vor die Oeffentlichkeit. Vielleicht theilt dieser oder jener Dirigent von Concertaufführungen meine Ansicht von einer Ouvertüre, die ihrer Berühmtheit wegen auf Programmen öfters zu erscheinen pflegt; vielleicht folgt er dann auch meinen Rathschlägen in Betreff des Zeitmaaßes, das, in meinem und — wie ich nachgewiesen zu haben glaube — richtigem Sinne aufgefaßt, auch für den Vortrag der Ouvertüre ganz von selbst das rechte an die Hand giebt. Ich theile diesen meinen verhofften Gesinnungsgenossen nur noch mit, daß ich — namentlich bei der letzten Aufführung in Zürich — aus innerem Bedürfnisse, und um meinem angeregten Gefühle vom Gegenstande genug zu thun, mich veranlaßt fühlte, die ersten acht Tacte der Einleitung in einem feinen, allmählichen Crescendo, die darauf folgenden elf Tacte hingegen in einem eben so unmerklichen Decrescendo vortragen zu lassen. Nachdem ich dann im großen Forte-Thema namentlich die Violinisten mit so großem Bogenstrich wie möglich*) die Sechszehntheil-Figuren hatte ausführen lassen, hielt ich für die zarte Stelle:



auf die Geltendmachung der so eben hier beigefügten Vortragszeichen, wodurch mir dieses Motiv den ihm eigenen, bei schnellem Tempo gar nicht zu ermöglichenden, Reiz zu erhalten schien. Für das dritte Thema, und den Uebergang zu ihm, gab ich folgenden Vortrag an:







u. s. w.

Einige fernere Nüancirungen in diesem Sinne, namentlich der Verbindungsmotive, ergeben sich ganz von selbst. Die Stelle gegen das Ende, wo ich mich zu einer vorübergehenden Beschleunigung des Zeitmaaßes gedrungen fühlte, habe ich zuvor schon bezeichnet. Daß Alles, was ich hier angebe, aber nie grell, sondern immer nur mit größter Feinheit ausgeführt werden darf, das ist allerdings hier, wie bei allen ähnlichen nachträglichen Nüancirungen die wichtige Hauptsache, weshalb man eigentlich bei dergleichen Mittheilungen nicht behutsam genug sein kann. — —

Sie sehen, werther Freund, aus dieser versuchten Anleitung zur Aufführung einer Gluck'schen Ouvertüre

---

*) Diesen Bogenstrich kennen die Violinisten der Dresdener Kapelle vortrefflich.

im Concertsaal, daß ich, der ich doch sonst von Concerten nichts wissen will, mich in die Verhältnisse zu schicken weiß; daß ich dies allerdings nicht aus Respect vor den Verhältnissen thue, wird Ihnen aber klar werden, wenn Sie z. B. die oben bezeichnete Veranlassung zur Aufführung der Iphigenien-Ouvertüre erwägen. Fast keine andere Bewandniß hat es auch mit der Veranlassung zu dieser Mittheilung, die ich durch Sie an Niemand richte, als an Die, welche gern eine Mittheilung von mir empfangen. Vielleicht könnten Sie aber auch glauben, es mache mir Vergnügen, die Leute, die mich für einen Zerstörer unserer musikalischen Religion, für einen frechen Leugner der Herrlichkeiten, welche die Musikheroen der Vergangenheit schufen, halten und ausschreien zu müssen glauben, recht empfindlich dadurch zu strafen, daß ich ihnen zu ihrer Beschämung erst das richtige Verständniß jener Helden und ihrer Werke lehrte: damit würden Sie mir aber eine falsche Absicht unterlegen, denn an der Beschämung, oder gar Belehrung dieser Glücklichen muß mir aus Ekel vor der Unfruchtbarkeit eines solchen Beginnens, oder auch weil es mir so gar gleichgültig ist, zu erfahren was mit ihnen anzustellen wäre, so wenig gelegen sein, daß ich große Lust hätte, um mich vor jeder solchen Unterstellung zu wahren, gerade hier schließlich recht laut zu erklären, daß ich es für das Vernünftigste hielte, wenn wir von Gluck und Consorten gar nichts mehr aufführten, unter anderem auch aus dem Grunde, weil ihre Schöpfungen meist so geistlos aufgeführt werden, daß ihr Eindruck, verbunden mit dem von Jugend auf gelernten Respect vor ihnen, uns nur völlig confus machen, und unserer letzten Productivität berauben muß.

Hoffentlich liest Hr. Fétis oder Hr. Bischoff nur den groß gedruckten Schluß dieser Mittheilung, und erhält somit Veranlassung, von Neuem Zeter über mich zu schreien, was mich höchlich vergnügen sollte, da ich in meiner Einsamkeit sehr unterhaltungssüchtig geworden bin. —

So! — Der graue Himmel klärt sich auf; es wird hell und blau. Nun lass' ich Sie los; nehmen Sie vorlieb mit dem Product einer grauen Wetterlaune, und wünschen Sie mir Glück zu einer beseligenderen Arbeit!

Ihr

Zürich, 17. Juni 1854.

Richard Wagner.

Aus Königsberg.

I.

Abonnementconcerte. Seyler. Kellermann.

Mit dem Abschlusse der Saison bringe ich Ihnen, wie gewöhnlich, meinen Bericht, wobei es allerdings leicht geschehen kann, daß ich einzelne Ereignisse mit oder ohne meinen Willen übergehe. — Zerstreute Notizen, welche ich zu Anfang des Winters einfließen ließ, meldeten bereits Dies und Jenes, wie z. B. die stattfindenden Abonnementconcerte Sobolewski's, in welchen unter Anderem auch Wagner's Lohengrin am Clavier, eine Palestrina'sche Messe, Schumann's Pilgerfahrt der Rose, Compositionen des Concertgebers &c. zu Gehör kamen. Alles war mit vieler Sorgfalt einstudirt, so daß Gutes erreicht wurde und wenigstens allerlei Mißlungenes weder dem Dirigenten noch den Ausführenden zum Vorwurfe gemacht werden konnte. Uebrigens war ich nicht in allen, sondern nur in dreien von den sechs Concerten; namentlich vermied ich diejenigen, welche eigene Compositionen Sobolewski's brachten, weil dieselben auf mich wie auf die Meisten trotz ihrer einzelnen, doch auch einseitigen musikalischen Schönheiten immer einen entschieden unerquicklichen Totaleindruck ausüben. Wagner's Lohengrin am Clavier im Saale — also nur musikalisch und in solcher Weise noch durch Amputation des Orchesters verstümmelt — kann ich unmöglich als ein Mittel zum Verständnisse des Werkes erkennen, falls nicht eine volle Bühnendarstellung unmittelbar folgt, oder — was noch besser — vorher ging. In seinem eigentlichen Wesen ist Lohengrin Drama und der von ihm abgelöste musikalische Theil wird im günstigsten Falle zwar ein gewisses Verständniß, doch andererseits eben so viel Mißverständniß verbreiten, man müßte sonst mit feinem Sinn nur allein die rein lyrischen Momente (wie die Brautgemachscene u. dergl.) auswählen, die vorwiegend dramatischen aber sorgfältig ausscheiden. So war es denn ein sehr peinlicher Eindruck, die ersten Expositionsscenen mit dem Heerrufer, der Ankunft Lohengrin's und dem Gottesgerichte blos zu hören; die zwischenliegenden lyrischen Momente der Elsa und ihres Ritters konnten dabei nicht zur freien Wirkung gelangen, weil der Zuhörer schon durch allerlei Vorhergehendes gequält und in Zwiespalt mit dem Werke gekommen war. — Herrlich war aber der Eindruck des Zwiegesanges im Brautgemach, und habe ich darüber in meinem letzten Correspondenzartikel bereits bezeichnend mich ausgelassen. — Daß ein wortloser Clavierauszug des Lohengrin à 4 erschienen ist, kommt Einem wunderbar vor; beim Spielen eines solchen wird mir zu Muthe wie dem Hungrigen, der

von dem trefflichsten Braten nur den Geruch oder höchstens allein die Sauce bekommt. Freilich ist es von eigenem Reiz, so ahnungsvoll durch die wortlose Lohengrinmusik angeregt zu werden; doch ereignet sich's dabei leicht, daß sich die fortdauernde Ahnung in ein sehr dringliches Verlangen nach wirklicher Erfüllung verwandelt und so wahre Tantalusqualen herbeiführt. Indessen hat die wortlose Musik Wagner'scher Opern das Gute, speciell musikalische Analysen zu erleichtern, indem man durch nichts Anderes davon abgezogen wird. — Schumann's Pilgerfahrt der Rose sprach sehr an und wurde wiederholt in den Abonnementconcerten aufgeführt. Ich habe das Werk hier zum ersten Male gehört und ward natürlich auf's Angenehmste davon berührt; einzelne besonders durchgearbeitete Partien ausgenommen machte es jedoch den Eindruck einer etwas eiligen Arbeit — was auch jedenfalls bei der sonst so fließenden, sinnigen Dichtung der Fall zu sein scheint. — Ein grober Verstoß gegen den Geist der Composition schien es mir zu sein, daß Hr. Sobolewski die Palestrina'sche Messe mit Clavierbegleitung aufführte, ein Unverständniß, dessen sich kaum ein dirigirender Dilettant schuldig machen würde. Entweder man führt ein solches Werk mit gegründeter Hoffnung auf leidliches Gelingen ohne Begleitung, oder, wo man im Voraus ein Mißlingen erwartet — gar nicht auf. Eine Orgel bei sanfter Registrirung würde sich in einem discreten Accompagnement noch eher mit der Klangfarbe der menschlichen Stimmen verschmelzen, doch der kalte Clavierton klingt zu Palestrina's Tönen so profan, daß man dabei schier in Verzweiflung gerathen möchte. Ich denke, man könnte einem Menschen, der solche Musik in ihrem innersten Wesen verstehend fühlt oder fühlend versteht, keine größere Marter anthun als ihn zwingen, dazu das Clavier zu spielen. — Das Schlimmste war nun in dieser Aufführung: daß trotz der Clavierhülfe entsetzlich unrein und unsicher gesungen wurde, auch kalt und verständnißlos. Doch klagen wir den Concertgeber, der sich ersichtlich viel Mühe beim Einstudiren gegeben hatte, deshalb nicht an; wie tüchtig der aus unseren besten Dilettanten zusammengesetzte Chor und dessen Leitung war, erwies sich bei anderen Musikstücken, welche höchst ausgezeichnet, sowohl rein als auch präcis und im vortrefflichen Ausdruck gesungen wurden. Schumann und Meyerbeer scheinen überhaupt diejenigen Componisten zu sein, in deren geistiges Wesen Hr. Sobolewski am sympathischsten eindringt: auch seine eigenen Compositionen zeugen davon, indem sie die Tonsprache dieser beiden Meister bald neben- bald ineinander vermischt enthalten. Hieraus gezogene Schlußfolgerungen auf Form und Styl treffen in Wirklichkeit genau zu: es ist eben die Formlosigkeit und Styllosigkeit, welche sich daraus nothwendig ergeben muß, und die Totalwirkung ist eine unangenehme für jeden sinnigen Hörer, der dabei durch einzelne Schönheiten und Geistreichigkeiten unmöglich entschädigt werden kann. — In eben diesen Concerten hörten wir auch einen jungen, sehr talentvollen Violin- und Claviervirtuosen Hrn. Rich. Seyler vorzüglich gut spielen, derselbe gab auch zwei eigene Concerte bei ziemlichem Zuspruch. — Hr. Kellermann, ein bedeutender Virtuos auf dem Violoncell, gab eine Reihe von Concerten im Theater und erntete vielen Ruhm. Der Humor ist es, der in seinem Vortrage lebt und ihn zu einem eigenthümlichen macht: Passagen wie Melodien sind davon belebt, und was die Technik betrifft, so ist sie erstaunlich groß. Hr. Kellermann macht auf dem Violoncell was der Geiger auf seiner Violine, und der Ton, klar und fein, kommt dabei dem der Violine oft sehr nahe. — Ueber andere besonders interessante Concerte im nächsten Bericht.

L. Köhler.

Reisebriefe aus Thüringen.

III.

Weimar.

Die Weimarer Concerte. — Vieuxtemps. — Opernverhältnisse. — Euryanthe, Tannhäuser und Lohengrin. — Götze. — Der musikalische Geist in Weimar.

Ueber Vieuxtemps ist nichts mehr zu sagen, was nicht schon hundertmal gesagt wäre. Seit zwanzig Jahren reist er durch die Welt, und ist einer der wenigen Virtuosen, welche ihren Ruhm noch nicht überlebt haben; einer der letzten Sieger aus der alten Virtuosen-Phalanx, welcher mit seiner Geige noch den alten Ruhm erntet, wenngleich die Cassen-Geschäfte mit den Lorbeeren nicht mehr Schritt halten wollen! —

Im Jahre 1834 trat der junge Henri Vieuxtemps zum ersten Male im Verein mit dem kleinen Louis Lacombe in Leipzig auf. Schumann hat ihnen damals einen prächtigen Artikel gewidmet, und eine bedeutende Zukunft versprochen. Durch sonderbaren Zufall trafen Lacombe und Vieuxtemps fast gleichzeitig in Weimar nach zwanzig Jahren wieder zusammen, doch reiste Lacombe durch, ohne öffentlich zu spielen.

Daß Vieuxtemps den größten Ton unter allen jetzt lebenden Geigern hat, und daß seine Technik wahrhaft großartig ist, wissen wir Alle. Dennoch

läßt sein Spiel mich sehr kalt — es ist zu viel Salongefühl darin, etwas Herausforderndes und durchweg Berechnetes, trotz aller Eleganz und Feinheit. Wenn man freilich, wie Vieuxtemps, jährlich ungefähr in 120 Soiréen und Concerten spielt, muß zuletzt Alles, selbst das ursprünglich Innerlichste, das künstlerisch reinste Gefühl, zur Routine werden, im Fall man nicht ein Genie besitzt, welches auch über diese gefährlichste Klippe des Virtuosenthums mit Adlerfittigen emporhebt.

Daß Vieuxtemps dieses Genie nicht besitzt, bewies er durch die Wahl seiner Vorträge in Weimar. Er spielte seine Phantasie-Caprice und seine Norma-Variationen auf der G-Saite, zwei Stücke, die nicht nur er selbst seit 15 Jahren in der Welt herumträgt, sondern die jeder angehende Virtuos einem Provinzial-Publikum vorzuführen für heilige Pflicht hält. Natürlich spielt ihm diese Sachen Keiner gleich — aber werden sie dadurch besser? Oder neuer? — Diese Wahl mußte mindestens in Weimar doppelt auffallen, wo man doch ohne Weiteres voraussetzen kann, daß man dort nicht blos nach dem Wie, sondern auch nach dem Was fragt! — Das neueste große Concert mit Orchester, welches Vieuxtemps bei Hof spielte, war insofern interessanter, als es wenigstens neu war. Das Concert besteht aus 4 Sätzen, ist aber mindestens um einen (den letzten Satz im Marschtempo) zu lang. Auch das vorhergehende Scherzo ist matt. Die Instrumental-Introduction des ersten Satzes ist sehr lang und pretentiös; das Adagio, mit obligater Harfe und melodiösem Gesang, erschien am interessantesten.

Daß Vieuxtemps auch classische Compositionen zu spielen versteht, zeigte er in dem Vortrag der Kreutzer-Sonate von Beethoven, mit Liszt, aber nur im kleinen Privatcirkel. Um dieses Duo dürfte uns Mancher beneidet haben. — Beide Meister spielten auswendig. Aber in solchen Vorträgen beweist Vieuxtemps doch, daß er kein — Joachim ist. Insofern thut Vieuxtemps sehr wohl, in seinem Genre zu bleiben, denn bekanntlich: Tout genre est bon, excepté le genre ennuyeux! — Und interessant und bedeutend bleibt Vieuxtemps doch immer, trotz aller Wenn und Aber. —

Der letzten von einer Reihe von Quartett-Soiréen, welche durch Laub, Stör, Walbrühl, Coßmann und den trefflichen Pianisten Pruckner in jedem Winter in Weimar arrangirt werden, konnte ich leider nicht mehr beiwohnen, da der Quartett-Abend verschoben werden mußte. Die Programme dieser Soiréen sind sehr interessant — Beethoven, Schubert und Schumann stehen in erster Reihe, hinter Beethoven zurück greift man nicht, desto entschiedener aber strebt man nach vorwärts; das Volkmann'sche Trio z. B. ist schon in das Repertoir aufgenommen. Für die Vortrefflichkeit der Ausführung bürgen die Namen der mitwirkenden Künstler, und so bilden diese Quartett-Abende in dem Weimarer Concert-Leben einen sehr bemerkenswerthen integrirenden Theil, und könnten für mehr als eine Quartett-Gesellschaft, welche in naiver Selbstgefälligkeit immer nur mit Haydn und Mozart liebäugelt und renommirt, (als wäre es heutzutage eine Kunst, Quartette von Haydn zu spielen) als nachahmenswerthes Muster dienen.

Wenden wir uns jetzt zur Oper, dem Institut, welches in Weimar mit besonderer Vorliebe gepflegt wird, bis jetzt auch die überraschendsten Resultate erzielt hat. — Man kommt mehr und mehr von dem Glauben zurück, daß der Luxus mit theuer bezahlten Persönlichkeiten das Haupterforderniß eines guten Opernensembles sei. Man hat einsehen lernen, daß die Jagd auf die besten Stimmen zu nichts führen kann, als zu einer Uebertheuerung der Operngagen, die nicht nur über alle billigen Anforderungen, sondern in der That über allen Menschenverstand geht. Wenn die Cruvelli allein für 8 Monate an der großen Oper in Paris 100,000 Francs erhält, so ist es natürlich, daß die Operndirectionen dort Banquerott machen müssen, mit dem Bewußtsein, nichts erreicht zu haben als — eine gute Stimme. Wird aber etwa eine Oper in unserer Zeit dadurch hergestellt, daß man „gute Stimmen" neben einander placirt? Je besser die Stimme, je brillanter die Coloratur, desto steifer und schlechter gewöhnlich das Spiel. Je theurer die Stimme, desto erbärmlicher gewöhnlich das Ensemble, einestheils weil der Contrast um so größer wird, anderntheils, weil die 100,000 Francs Stimmen natürlich glauben, die Oper, das Publikum, die Direction, das Orchester — kurz Alles sei nur für sie da, und demgemäß ihren Launen, ihren Manieren und Prätentionen ungestraft und ungezügelt fröhnen, zur Entehrung der Kunst, zum Verderb des Publikums, zum Nachtheil der Oper, aller Mitspielenden und Mitsingenden. Einzelne Künstlernaturen ersten Ranges, wie die Schröder-Devrient, Johanna Wagner, Roger, &c. können nicht dem Ganzen gegenüber als Regel, sondern nur als Ausnahme gelten.

Gesunde, nicht verbildete Stimmen, ohne außergewöhnliche Stärke, ohne staunenswerthe Coloraturfertigkeit oder riesenmäßigen Umfang, aber mit edlem, richtigen Gefühl, mit dramatischer Begabung, mit künstlerischem Streben und musikalischem Verständniß — das sind die wahren Stützen und Träger einer guten Oper, und die vortrefflichsten Kräfte, aus denen sich ein wahrhaftes Ensemble herstellen läßt. Diese sind es, welche Weimar zwar nicht durchgängig,

aber in den Hauptpartien besitzt. Vor Allem ist hier das rühmlichst bekannte Ehepaar, Herr und Frau v. Milde zu nennen, deren musikalisch nobler Vortrag, verbunden mit feinem Gefühl und richtiger dramatischer Auffassung nicht lobend genug anerkannt werden kann. Ebenso ist Hr. Liebert ein recht tüchtiger Tenor mit trefflichen Mitteln und richtigem musikalischen Verständniß, dem allerdings noch Spiel mangelt — doch hat er das beste Streben und ist in der besten Schule, um mit der Zeit auch ein wahrhaft dramatischer Sänger werden zu können, eine, bei den Tenoristen ohnehin so seltene Erscheinung, daß diejenigen, welche das Geheimniß des dramatischen Gesanges besitzen, stets zu den ersten Tenoristen gehören, selbst wenn ihre Stimme an sich nicht besonders hervorragend wäre — wie wir an Roger erfahren haben. — Während meiner Anwesenheit war auch Frl. Fastlinger wieder dort anwesend, deren Stimme sich bedeutend erholt hat. Sie ist für uns immer eine liebliche, anziehende Erscheinung gewesen, die mit richtigem und feinem Verständniß in die Intentionen des Componisten einzugehen versteht, und eine höchst glückliche Begabung für dramatischen Vortrag und edles Spiel, mit großem Fleiß, entwickelt hat.

Die Chöre sind zwar nicht stark, aber trefflich geschult, die Regie unter Seidel ist recht anerkennenswerth, die Ausstattung der neuen Opern den Verhältnissen nach sogar brillant zu nennen. Eine partie honteuse der Weimarer Oper ist aber das Ballet, über welches sich allerdings gar nichts sagen läßt. Gegen die drei Nymphen von zweifelhaftem Alter und noch zweifelhafteren Fähigkeiten, welche z. B. im Venusberg herumspringen, ließe sich statt aller Kritik, nur der Wunsch aussprechen, daß sie — verschwinden möchten. Doch — welches kleine Operntheater hat ein gutes Ballet! Möge erst die Opernreform allenthalben zu Ende geführt sein, bevor man an die Ballet-Reform denkt.

Was aber mehr noch als die Bedeutung und der Werth der vorhandenen Kräfte an sich, besonders hervorzuheben ist, das ist der Geist, der in Allen weht und Alles lebendig macht, ein einmüthiges, unverdrossenes Wirken für höhere, wahre Kunstzwecke, denen sich Alles unterordnet. Wie überrascht ist man, den Enthusiasmus zu gewahren, welchen z. B. Alle, vom Intendanten bis zum letzten Choristen für Wagner's Opern bewahren, und dem entsprechend in das Ganze eingreifen. Da ist nichts Gemachtes oder Forcirtes — da ist keine Klage über schwere und undankbare Partien, über ermüdende Proben oder mühevolle Verwaltung und unverhältnißmäßigen Aufwand — Alle sind beseelt von dem Bewußtsein, daß ein außerordentliches Kunstwerk auch außerordentliche Kräfte und Mühen in Anspruch nehmen muß, und daß man berufen sei, durch die That ein Beispiel zu geben, was sich erreichen lasse durch Einheit und Enthusiasmus, ohne gerade im Besitz außerordentlichster Mittel zu sein. Das Weimarer Orchester- und Opernpersonal, wenn es für Wagner oder Berlioz in die Schranken tritt, ist wie eine für Freiheit und Vaterland begeisterte, auserwählte Schaar, welche der erhabenen, sie beseelenden Idee Alles zu opfern bereit ist, und darum siegt und siegen muß.

Unter solchen Auspicien eine Wagner'sche Oper zu hören, ist doppelter Genuß. Ich kann mir in der That auch kaum eine, in den Hauptzügen bessere Auffassung und Wiedergabe denken, als die des Lohengrin, wie er bei festlich erleuchtetem Hause am zweiten Osterfeiertag gegeben wurde. Götze, jetzt Professor in Leipzig, früher der beliebte Tenorist der Weimarer Oper, gab den „Lohengrin" als Gast.*) Götze's Art des Gesanges ist vortrefflich, seine Wärme und Begeisterung für Wagner überaus wohlthuend und erhebend, sein Vortrag durchaus nobel und künstlerisch. Daß diese schätzenswerthen Eigenschaften durch überaus kräftige und ausdauernde Stimmmittel nicht mehr in dem Maaße unterstützt werden, wie man wünschen müßte, damit Götze's Künstlerthum zur vollkommenen Anerkennung gelangen könnte, liegt in der Natur der Verhältnisse, denen jede Stimme mit der Zeit unterworfen ist. Deshalb kamen die heroischen Partien des Lohengrin nicht so vollständig zur Geltung, als die lyrischen, in denen Götze aber musterhaft war; so namentlich im Finale des zweiten Actes und im Liebesduett des dritten Actes — Leistungen, die sich jeder Tenorist zum Muster nehmen könnte. Es war uns vom höchsten Interesse, einen Künstler in dieser Rolle zu hören, welcher so tief und begeistert in Wagner's Musik eingedrungen ist, und rein aus Liebe zur Sache noch einmal die Bühne betrat, der er so lange mit Ruhm angehört hatte, um Wagner's erhabene Kunst auf das würdigste zu feiern.

Frau v. Milde ist eine unübertreffliche Elsa. Sie ist wie zu dieser Rolle geschaffen, die durch sie auf das lebendigste individualisirt wird. Ebenso bringt Hr. v. Milde den Telramund zu so vollendeter Geltung, daß man diese Partie, in ihrer ganzen Wahrheit und Consequenz, durch ihn erst kennen zu lernen glaubt. Endlich ist Frl. Fastlinger als Ortrud ganz vorzüglich; sie verleiht dieser Partie eine merkwürdige Lebendigkeit und das regste Interesse durch

*) Hr. Professor Götze ist seit seinem Engagement in Leipzig von der Bühne gänzlich zurückgetreten, und sang nur ausnahmsweise den Lohengrin in Folge besonderer Aufforderung. D. Red.

ihr feines und durchdachtes Spiel, welches sie auch da mit großem Erfolg durchführt, wo die Partie an sich nur stummes Spiel verlangt, wie im ersten Act. Ich habe Frl. Fastlinger's Talent zur dramatischen Sängerin gerade in dieser Partie, die als eine „verlorene" oft verschrien wird, am meisten schätzen lernen. — Auch Hr. Mayerhofer als Herrufer war sehr lobenswerth — weniger entsprach Hr. Höfer als König Heinrich. — Ueber das Detail der Weimarer Aufführung des Lohengrin behalte ich mir specielle Mittheilungen für einen Artikel vor, welcher die Aufführungen des Lohengrin überhaupt von praktischen Gesichtspunkten aus behandeln soll, ein Unternehmen, welches durch die neulich erlebten Verballhornungen des Lohengrin in Leipzig sehr gerechtfertigt erscheint.

Fast noch mehr, als in den Aufführungen selbst, lernt man Wesen und Geist eines Opernpersonales und Orchesters aber in den Proben kennen und schätzen. Es war mir nicht nur vergönnt, allen Proben des Lohengrin beiwohnen zu können, sondern ich lernte auch die Weimarer Aufführung des Tannhäuser (mit Frl. Fastlinger als Venus) in den Proben kennen, da ich leider die Aufführung selbst nicht mehr abwarten konnte. Auch hier gilt das über Lohengrin Gesagte. Frau v. Milde ist eine vortreffliche Elisabeth, Hr. v. Milde als Wolfram sehr vorzüglich, und Frl. Fastlinger als Venus von anerkannter Mustergiltigkeit der Auffassung. Tannhäuser singt Hr. Liebert, der erst kurze Zeit in Weimar engagirt ist, und Lohengrin bis jetzt noch nicht studirt hatte, recht gut. Als Tannhäuser wird aber wohl Tichatschek in Dresden unübertroffen bleiben, ebenso wie Mitterwurzer als Wolfram. Bei solchen Parallelen ist es doppelt schmerzlich, daß man keine Möglichkeit sieht, den Lohengrin je auf der Dresdener Bühne zu sehen und zu hören. — — —

Doch sind es keineswegs nur die Wagner'schen Opern, welche man in Weimar so gut zu hören bekommt — die kleine Residenz war noch voll des Eindruckes, den Euryanthe erst vor kurzem hervorgerufen hatte. Man lobt hier vor Allem das Orchester und die Direction von Liszt. Der allgemein geschätzte Künstler Genast, früher auch Regisseur der Weimarer Oper, welcher den Lysiart noch unter Weber's eigener Leitung studirt und gesungen hat, versicherte mir, daß Liszt die ganze Euryanthe genau mit den Zeitmaßen, mit den Nüancen und Auffassungen dirigirt habe, wie Weber selbst. Die Leistung des Orchesters sei wahrhaft bewundernswerth gewesen, — ein Lob, welches man in Bezug auf Lohengrin mit gleichem Recht ertheilen muß.

Noch vieles wäre zu sagen über die in Weimar lebenden Künstler, — namentlich über Raff, dessen neueste Sonate für Clavier und Violine ein ganz bedeutendes Kunstwerk ist — über die große Reihe von Fremden, welche fast unterbrochen durch Weimar zieht, und Gelegenheit zu den interessantesten Bekanntschaften gab. Doch mahnt der Raum diesmal zum Schließen, und leider drängte die Zeit mich auch früher aus Weimar fort, als ich wünschte. Berlioz war in Dresden angekommen, und zog uns dahin zurück. Darüber das nächste Mal.

Hoplit.

Kleine Zeitung.

In der Kirche zu **Zofingen** wurde Sonntags den 11ten Juni Bernhard Klein's Oratorium „David" aufgeführt von etwa 100 Sängern und ungefähr 50 Instrumentalisten unter der geschickten Leitung des Musikdir. Petzold, unter dessen Wirksamkeit Sinn und Liebe für Musik sich in Zofingen immer mehr gehoben hat und welchem es gelang, an dem 1850 von der Stadt Zofingen gehaltenen aargauischen Musikfeste Mendelssohn's „Elias" zur Aufführung zu bringen, 1852 Friedr. Schneider's „Weltgericht", und seither wiederholt Mendelssohn's „Athalia". Mit den für solche ächte und ernste Musik gewonnenen Sing- und Instrumentalvereinen Zofingen's konnte schon gewagt werden wieder ein Werk des Kirchenstyls aufzuführen; und Klein's „David" zeigte sich einer solchen größeren Aufführung durchaus würdig. Es besteht aus zwei Abtheilungen und dreißig Gesangstücken, Solo- und Chorgesängen, und schildert den König David unter Gottes Heimsuchung, Gericht und Errettung. Der Text, wenn auch nicht aus einer tieferen Auffassung David's hervorgegangen, wie er selbst in seinen Psalmen fortlebt, bot doch dem Componisten hinlänglich Gelegenheit zu mächtigen Chören, ergreifenden und rührenden Arien und zu einer dramatischen Musik innerhalb der Schranken des Kirchenstyls. Es hat auch von den vielen Zuhörern wohl Niemand die drei Stunden, welche die Aufführung währte, in der Kirche zugebracht ohne lebhafte Erregung mannigfacher religiöser Gefühle und Gedanken und Niemand ohne den Kunstgenuß, der eben durch das biblische Wort und den kirchlichen Ton erst seine rechte Weihe und seinen Segen erhält. Wehmüthig wurde durch diese Musik auch die Erinnerung an ihren Schöpfer erweckt, den eben so tiefsinnigen als hochgebildeten, seiner Zeit aber von den Kunstgenossen seiner nächsten Umgebung wenig begünstigten B. Klein, der dieses Oratorium am deutschen Musikfeste zu Halle 1830 aufführte, bald darnach dann aber 1832 in der Kraft seiner Jahre starb. Bekanntlich sind von ihm noch zwei andere Oratorien Hiob und Jephtha und mehrere Motetten für den Männerchor, die zum Schönsten in diesem Fache gehören; eine derselben wurde voriges Jahr vom eidgenössischen Männerchor

in Basel unter gewaltiger Wirkung aufgeführt. Möchten unsere Männerchöre nur mehr solche Werke einüben, statt so manches andern, das wahrlich nicht des Singens werth ist.

Die Aufführung des Oratoriums David, voraus die der großen Chöre, aber auch die der Sologesänge darf eine gelungene genannt werden. Die Hauptsache leisteten die Zofinger Musikgesellschaften selbst, zumal in den Chören, und auch den Sopran- und Alt-Sologesängen. Baß- und Tenor-Arien und einzelne Theile der Instrumental-Begleitung wurden von aargauischen und andern zur Ausführung hergereisten Musikfreunden übernommen. Es verdient Anerkennung, wenn Musikgesellschaften solche Meisterwerke einüben und Lust und Geschick zur ernsteren und schwierigeren Kirchenmusik gewonnen haben. Dieß ist ein Ergebniß anhaltender Uebungen in der einen Richtung, welche eben nicht auf Abwege führt. Solche größere Aufführungen haben dann wieder viel Erweckendes und Ermunterndes. Nicht minder als in Zofingen wird auch in Lenzburg die höhere Musik gepflegt und werden dort jährlich mehr als einmal größere Kirchenwerke zur Aufführung gebracht. Man hört, daß sich auch in Aarau Musikfreunde berathen, ob es nicht möglich sei, dort wieder einmal ein aargauisches Musikfest zu halten, indem ein solches seit 1836 daselbst nicht mehr Statt hatte. An Lust und Geschick für bessere Musik mangelt es auch in Aarau nicht, und eine Gelegenheit zur Vereinigung und Belebung der Kunstkräfte wäre nur erwünscht und für die Hauptstadt einigermaßen eine Ehrensache.

Weimar am 25sten Juni 1854. Ihrem Wunsche und meinem Versprechen zu Folge erhalten Sie über die zum Schluß der diesjährigen Theatersaison in Weimar aufgeführte Oper Franz Schubert's: „Alfonso und Estrella" einige Mittheilungen. Der Aufführung dieser Oper unseres größten Liedercomponisten sah ich mit dem wärmsten Interesse entgegen, da vorzugsweise Er in seinen hochpoetischen Tondichtungen für jede Gemüthsstimmung, ebenso für jeden Grad der Leidenschaft den richtigen Ton, und zwar in einer Weise wiederzugeben vermochte, die uns heute noch mit magischer Kraft in den Zauberkreis seiner Phantasie zieht. Nach vielen seiner außerordentlichen, oft so dramatisch bearbeiteten Liedern, war man berechtigt von Schubert auf dem Gebiet der Oper das Bedeutendste zu erwarten. Leider aber vereinigte sich in dieser Oper der poetische tiefinnerliche Liedercomponist mit einem vollkommen prosaischen Dichter: dieß der Grund wenn Schubert's Oper für die Folge keine Lebensfähigkeit haben kann. Der äußerst magere Stoff der Handlung, der jeden Interesses bar, weder spannende Situationen noch wirklich dramatische Effecte erlaubt, muß auf den Zuhörer eben so erlahmend und abschwächend einwirken, als die über alle Gebühr ausgedehnten und festgehaltenen subjectiven Stimmungen und lyrischen Ergüsse. Diese letztern bilden so eigentlich das Element dieser Oper, (die man nicht mit Unrecht als Liederoper bezeichnen dürfte —) daher Schubert fast durchgehends zum Reinmelodischen, das oft über die einfachste Liedform mit musikalischen Phrasen von 2 zu 2, 4 zu 4 Tacten nicht hinauskommt, immer wieder gedrängt werden mußte. Die unausbleibliche Folge ist die im Drama sich wohl am meisten rächende Monotonie, die selbst Schubert mit seinem Melodienreichthum nicht zu bannen vermochte. Dieß muß um so mehr beklagt werden, als der Componist, wo ihm nur irgend ein Anhaltepunkt möglich gewesen, z. B. am Schluß des ersten Actes; beim ersten Zusammentreffen Estrella's mit Alfonso — mit nebenbei gesagt recht interessanter Instrumentation —; im Verschwörungschor, am Schluß des zweiten Actes; ferner im dritten Act in der Scene zwischen Estrella und Adolfo, im Siegesmarsch und in manchem Andern vollständig bewiesen hat, wie mächtig er auf dem Gebiete der Oper hätte werden können, wenn ihm anders der entsprechende Dichter hierzu die Hand gereicht hätte. So viel im Allgemeinen, da nach einmaligem Anhören ein specielleres Eingehen — überdieß beim Mangel eines Textbuches — wohl nicht zulässig sein dürfte.

Von den Mitwirkenden müssen Herr und Frau Milde (Troila und Estrella) als vorzüglich bezeichnet werden, während bei den HH. Liebert (Alfonso), Mayerhofer (Adolfo). aber namentlich Hr. Höfer (Mauregato, König von Leon) Manches zu wünschen übrig blieb. Das Zusammenwirken der Chöre und des Orchester's, sowie überhaupt die ganze Aufführung, zeichnete sich durch präcises Ineinandergreifen, durch eine wohlthuende Lebendigkeit und Frische ganz besonders aus; gewiß der beste Beweis von der Haltbarkeit der Liszt'schen Directionsprincipien. — Durch die Aufführung dieser im Jahre 1818 componirten und bis jetzt noch nirgends zur Darstellung gelangten Oper unseres Liederfürsten Franz Schubert, hat sich Liszt, der Kunsterglühte — dem es bei seiner seltenen künstlerischen Energie nur allein möglich war diesen Act künstlerischer Pietät zur Ausführung zu bringen — unstreitig ein neues und großes Verdienst gesammelt; ein Verdienst, das selbst bei Berücksichtigung unserer Einsicht von den Ansprüchen der Gegenwart an ein musikalisches Drama, durchaus in keiner Weise geschmälert werden kann. — Vor Beginn der Oper wurde eine Fest-Ouverture von Rubinstein, nach Beendigung derselben ein Festmarsch nach Melodien von Eschinbach und Ofterdingen orchestrirt von W. Stade aufgeführt. Die Rubinstein'sche Ouverture, in welcher das englische „God save the king" in verschiedener Weise recht interessant und wirksam verarbeitet ist, zeigt: daß der Componist derselben unsere neuere Richtung — in der besten und vortheilhaftesten Bedeutung dieses Sinnes — in sich aufgenommen hat. Die technische Arbeit, namentlich in dem Durchführungssatze ist vorzüglich; um Einiges hiervon zu erwähnen sind in demselben der Uebergang von A nach As, der später eintretende Orgelpunkt auf G mit den in den Posaunen aufsteigenden chromatischen Sextenaccorden und die hierauf folgende Steigerung bis zum Eintritt des Nationalliedes in C-Dur von ausgezeichneter Wirkung. Auch die Stade'sche Bearbeitung der beiden Melodien zeugt von guter Einsicht in das Wesen derselben nebst großer Umsicht in der Instrumentation, und

sind dieselben zu einem äußerst wirksamen und charakteristischen Tonstücke, — bei welchem die erste Melodie durch körnige kräftige Rhythmen mit wirksamen Synkopen, zur zweiten ruhig gehaltenen einen trefflichen Gegensatz bildet — verbunden worden. H. Gottwald.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. In Berlin concertirt ein Violin-Virtuos Arnstein aus Pesth mit Erfolg. Er hat bis jetzt schon zwei Concerte gegeben.

Frl. La Grua gastirt noch immer in Dresden, macht aber keine vollen Häuser mehr. Neulich war der Freischütz mit Frl. La Grua als Agathe vor leeren Bänken. Tichatschek ist von seiner Kunstreise zurückgekehrt und an der Dresdener Oper wieder außerordentlich thätig.

Frl. Agnes Büry feiert bei der deutschen Oper in London wahre Triumphe. Nachdem sie als „das reizendste Zerlinchen, welches man sehen kann" im Don Juan begrüßt wurde, hat sie als Constanze in der „Entführung" durch ihre Coloratur und ihren ausdrucksvollen Gesang das Publikum vollständig für sich eingenommen.

Man schreibt aus Hamburg: die Theilnahme für das Gastspiel von Roger auf unserer Bühne behauptete sich auf einer Stufe, als ob wir im rauhen Winter lebten, anstatt unter schwüler Sommeratmosphäre. Roger trat als Fernando, als Prophet, Edgard (in Lucia) und George Brown auf. Der Ertrag seiner Darstellung des Edgard war der von Liszt gestifteten Orchester-Pensions-Anstalt gewidmet. Frau Howitz-Steinau aus Karlsruhe gastirte an demselben Abend als Lucia. — Roger kam aus Weimar, wo er in zwei Rollen auftrat, und begiebt sich nach Frankfurt a. M., von wo er nach Rotterdam geht, um bei dem großen Musikfest mitzuwirken.

Jenny Ney ist während ihres Gastspieles in Berlin wo man sie außerordentlich feiert — auch als Frau Fluth in Nicolai's „Lustigen Weibern" aufgetreten, und hat in dieser Rolle, wie wir vorausgesagt haben, unter Allen am meisten gefallen. Man war überrascht, in ihr eine so vorzügliche Soubrette zu finden, nachdem sie als Agathe, Fidelio, Valentine, Lucrezia, Norma, ꝛc. in der großen Oper so Ausgezeichnetes geleistet hatte. Die Correctheit, die Schule und das herrliche Metall ihrer Stimme werden von der Berliner Kritik einstimmig bewundert. Sie wird mit einer Wiederholung der Norma ihr Gastspiel in Berlin beschließen, um sich nach Rotterdam zu begeben.

Neue und neueinstudirte Opern. In Dresden sollen Mendelssohn's Finale aus Loreley (mit der Ouvertüre zur Fingalshöhle) und die „Heimkehr aus der Fremde" einstudirt werden.

Frau Henriette Moritz, die jetzt am Coburger Hoftheater engagirt ist, hat mit vielem Glück debütirt. Unter ihrer Mitwirkung soll Wagner's Tannhäuser in Coburg einstudirt werden.

Vermischtes.

Am 14ten Juni fand in London das „große Musikfest" statt, welches die Harmonic Union zum Besten des dortigen deutschen Hospitals gab. Zur Aufführung kam „Christus der Friedensbote", Oratorium von Emil Naumann, (Director vom Domchor in Berlin) unter eigener Leitung des Componisten, und vor einer Zuhörerschaft von 2000 Personen in Exeter Hall. Der Beifall des Publikums war „außerordentlich." Der Componist wurde am Schluß des ersten und zweiten Theiles gerufen, mehrere Nummern mußten zwei Mal, ein Quartett sogar drei Mal wiederholt werden. Zuletzt erhob sich noch das Orchester mit zahlreichem Chor, und brach in Beifallsruf aus. — Wir gönnen dem noch jungen Componisten diesen Erfolg von Herzen, müssen jedoch hinzufügen, daß er sehr erklärlich ist, wenn man das Oratorium und das englische Publikum kennt. Emil Naumann ist ein Nachahmer von Mendelssohn! Man kennt aber die rasende Vorliebe der Engländer für Mendelssohn. Was ungefähr so klingt wie Mendelssohn, und noch dazu ein Oratorium ist, und noch dazu mit Bibelworten, dessen Glück ist sicher gemacht. Das Oratorium ist früher in Dresden und Berlin nicht ohne Beifall aufgeführt worden. Seitdem sind aber mehrere Jahre vergangen, und der Componist hat von sich nichts mehr hören lassen, außer eine Messe in Dresden, die sehr zweifelhaften Erfolg hatte.

Zur Beilage. Wir geben zur heutigen Nummer als Beilage einen neuen Schluß der Ouvertüre zu Gluck's „Iphigenia in Aulis" von R. Wagner.

D. Red.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.
P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Einundvierzigster Band. № 2. Den 7. Juli 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Bellini's Montecchi und Capuletti.

Von

Franz Liszt.

Zu Ehren einer Sängerin, die hier in einigen Rollen gastiren und mit dem Romeo debütiren wollte, wurde die Oper bei dieser Veranlassung auf unserer Bühne wieder gegeben. Daß eine solche Wahl des Romeo zur Debütrolle nicht vereinzelt vorkommt, sondern daß im Gegentheil die meisten deutschen Sängerinnen ihn als Paradepferd benutzen, obwohl er schon seit längerer Zeit zum abgenutzten Gaul geworden, mag uns als ein's der offenkundigsten Symptome für das ausschließliche Gewicht gelten, welches Theaterunternehmungen auf finanzielle Speculationen legen, zum größten Nachtheile der Kunst, ihrer Erfordernisse und Interessen, und insbesondere auf Kosten des Opernrepertoires. Für die Künstler, die allenthalben sich bestreben, mehr Raum für die Kunst selbst auf der Bühne zu gewinnen, könnte es entmuthigend sein, daß ein Werk, wie das in Rede stehende, in einem Lande immer noch eine Art Wünschelruthe für die Kasse ist, wo alle musikalisch gebildeten Individuen mit Einbegriff der Orchestermitglieder und des Sängerpersonals es nur noch als das verjährte Produkt einer veralteten Schule betrachten können, wüßten sie nicht andererseits, daß die Kunst eine unwiderstehliche Gewalt hat, daß sie, wenn erst die Stunde des Fortschrittes schlug, vermöge innerer Kraft ihr Feld von allem überwuchernden Mißbrauche und Unkraute reinigt und urbar macht, ohne dabei sich irgendwie von persönlicher Willkühr oder persönlichem Unvermögen hindern zu lassen.

Wunderlich wäre es, wie eines der schwächsten Werke Bellini's in Deutschland sich so beharrlich hält, und welch' eine Majorität von Sängerinnen von der Manie angesteckt sind, als Romeo zu debütiren, wüßte man nicht, daß in neuester Zeit eine mit Recht berühmte Sängerin sich darin gefiele, alle ihre Gastspiele — in ganz Deutschland — mit dieser Rolle zu verherrlichen, und bei der Bühne, welcher sie angehört, dieselbe fortwährend auf dem Repertoire zu erhalten. Zu ihrer Gestalt paßt das Männercostüm, die Rolle hebt die besten Lagen und mächtigen Töne ihrer Stimme gut hervor, ohne daß sie sich dabei anstrengen müßte weder durch Studien noch Vocalisen, noch durch dra-

matische Aufregung. Brauchte es aber mehr, um alsbald alle Primadonnen zu überzeugen, daß auch sie in diesem Costüme am besten paradiren und Effect machen würden, möchte auch Talent, Gestalt, Aeußeres noch so wenig zu dieser Rolle geeignet sein? Wie man wohl voraussehen konnte, blieb es nicht aus, daß Viele von ihnen ohne Vermuthen sich der baaren Lächerlichkeit aussetzten, um nicht hinter den Triumphen eines bedeutenden Renomées zurückzubleiben. Es ist wahr, den einigermaßen müde gewordenen Stimmen, denen die hohen Lagen unbequem sind, die nur noch in der Tiefe einige Frische bewahrt haben, ist die Partie sonderlich günstig. Auch das ist wahr, daß das Publikum es leicht bequem findet, das einmal Gehörte und schlechtweg Genossene wieder zu sehen und zu hören, ohne die Kunst ernster zu betrachten. Bereitwillig lächelt es dem Raben zu, wo man ihm eben noch den Pfau zeigte; es geräth sogar über den Gesang des Gimpels in Extase, wenn er nur auf dem Baume pfeift, wo die Nachtigall gesungen.

In dem kunstgebildeten Deutschland ist ein solcher Stand der Dinge auffallend und bedauernswerth. Unter denen, die ihn auf verschiedene Art, aber aus demselben Beweggrunde zu erhalten suchen, gebührt vor Allen den berühmten Künstlern der erste und ernsteste Vorwurf. Mit kläglicher Vergeudung ihrer Kräfte an unwürdige Aufgaben erhalten sie Werke an der Tagesordnung, die derselben nicht mehr würdig sind oder es niemals waren. Auf sie, die durch Mißbrauch wirklicher Gaben wohlfeilen Succeß erpressen, fällt augenscheinlich der größte Theil der Verantwortlichkeit. Indem sie dazu beitragen, die Kunst zu einem Zeitvertreibe für Müssiggänger zu erniedrigen, und für Productionen, welche die ernste Muse verläugnet, sich bewundern, applaudiren und bezahlen lassen, steigen sie selbst vom Rang des Künstlers zur Escamotage hinab. Nur ein schwächerer Tadel trifft die Talente zweiten Ranges, welche nicht den Muth haben, falsche Vorurtheile zu überwinden, das Joch der Nachahmung abzuschütteln und sich Rollen zu wählen, die ihren persönlichen Mitteln und Vortheilen angemessen sind. Diese sollten ihre Individualitäten geltend machen, und würden meistens ihre speciellen Vorzüge in ein besseres Licht stellen, wenn sie sorgsam vermieden, berühmte Künstler zu copiren, Vergleichungen herauszufordern, die nur zu ihrem Nachtheile ausfallen können, und sclavisch im vorgezeichneten Fahrgleise zu wandeln. Doch es hieße das Unmögliche verlangen, wenn man das ausschließliche Eigenthum ausgezeichneter Geister, die Kühnheit der Initiative bei gewöhnlichen Erscheinungen voraussetzen wollte, so sehr auch diese Art des Verfahrens ihrem eigenen wohlverstandenen Interesse schadet. Wenn aber viele Sängerinnen so wenig Tact und Gefühl für das Schöne, für das Schickliche in ihrem Stande haben, den sie leider oft zum Metier herabwürdigen, daß sie auf berühmte aber schlechte Beispiele sich stützend, diesem Mißgriffe mit einer gewissen commercialen Naivität sich hingeben, so sollte man sich mindestens wundern dürfen, daß die Theaterdirectionen durch ihren gefälligen Consens diesen Unfug noch unterstützen, der unaufhörlich schlechten Geschmack verbreitet, und die ärgsten Mißbräuche begünstigt. Sie discreditiren die Bühne, beschleunigen ihren Verfall und Ruin, indem sie solchen Speculationen hülfreiche Hand leisten. Dem Publikum wird der Magen durch solche ungesunde Kost derart verdorben, daß man es erst einer strengen Diät unterwerfen müßte, sollte es substantielle und vornehme Speisen wieder ertragen können. Ist das Uebel erst einmal da, so fällt ein Theil der Schuld unvermeidlich auf diese Directionen, denn man wird nimmer als Princip aufzustellen wagen, daß ein Hof- oder Stadt-Theater nicht dazu bestimmt sei, die Kunst in Flor zu bringen und nur zum Zweck habe, beliebige Vorstellungen zu bieten, die amüsant genug sind, daß Hof und Stadt willig Geld dafür hergeben. Da im Gegentheile die Theorie diesen Endzweck der Bühne immer auf Werke verweisen wird, die der Aufmerksamkeit und des Interesses der Höfe und des gebildeten Gesammtpublikums einer Stadt würdig sind, so ist es Sache der Vorsteher von Bühneninstituten, dem Einfluß nichtiger Launen auf ihr Repertoir zu steuern; von ihnen müßte die Anregung ausgehn, berühmte Virtuosen und Sänger zur Verwendung ihrer Kräfte auf edle Werke zu bewegen, die der Kunst zur Ehre gereichen, die zu geben, zu hören und zu bewundern, man sich zur Ehre rechnet.

Wir bestreiten gewiß am wenigsten den Künstlern im Allgemeinen, und besonders den ausgezeichneten unter ihnen, das Recht, manchen Werken oder Rollen zweiten Ranges selbst, einen bis dahin verborgenen Reiz, ein neues Interesse, einen unerwarteten Vortheil abzugewinnen, falls sie ihnen Gelegenheit geben, gewisse Seiten ihres Talents, ihrer Fähigkeiten in ein besonders günstiges Licht zu setzen. Wir möchten nicht im mindesten das ihnen zustehende Recht schmälern, gewisse Vorstellungen für sich in Anspruch zu nehmen, seien es alte, neue oder unedirte Compositionen. Im Gegentheil hätten die dramatischen Künstler Gelegenheit, zu trefflichen Gebrauch von einem solchen Rechte zu machen, als daß man es ihnen entziehen möchte. In ihren Händen gerade liegt es, Werke von wirklicher Schönheit ungünstigen Umständen oder der Zerstreutheit des Publikums gegenüber zu endlicher Geltung zu bringen. Es wäre absurd, ausübenden Künstlern die freie Wahl von Rollen

absprechen zu wollen, die ihren persönlichen Vorzügen am besten conveniren, mit der Bedingung aber, daß sie nicht aus überwiegend egoistischen Rücksichten schwache, mittelmäßige oder veraltete Werke über verdienstlichere oder jüngere und lebenvollere gemeinhin obwalten ließen, sollten sie darin auch energisch der Majorität des Publikums Widerstand leisten müssen, dem wir in solchen Dingen keine absolute Competenz zuerkennen. Wir erinnern uns wohl, daß Frau Schröder-Devrient oftmals den Romeo gespielt hat; sie hat aber außerdem den Erfolg des Fidelio von Beethoven sicher gestellt, Weber's Euryanthe zu höherer Geltung gebracht und den schönsten lyrischen Schöpfungen Schubert's Eingang und Verständniß verschafft, mochte es ihr immer erlaubt sein, weiblicher Laune zu genügen, nachdem sie Künstlerpflicht strenge genug gethan hatte. Wenn aber die Sänger einzig und allein der allgemeinen Seichtigkeit nachgeben, so sind die Theaterdirectionen im Recht und sogar verpflichtet, nachdem sie die mittelmäßigen Werke zugelassen haben, auf welche die Sänger, als ihren persönlichen Eigenschaften am besten entsprechend, besonderes Gewicht legen, nun auch von ihrer Seite andere zu bedingen, und zwar aus dem triftigen Grunde, daß auf einer in gutem Rufe stehenden und auf diesen guten Ruf eifersüchtigen Bühne der begabte Künstler sich hingebend den ernsten Schönheiten der Kunst zuwende, indem er sich Aufgaben unterziehen müsse, die den wahren Künstler zu interessiren vermögen und nicht blos die Kunstgenuß-Flâneurs, die von einem schönen Bein oder einem runden Arm sich angezogen und befriedigt fühlen. Es ist ein Jammer, daß in unsern Tagen die Künstler wie eine Art Maschine verwendet werden, um solchen Maulaffen das Geld aus der Tasche zu pumpen; anders sehen sie die Theaterdirectoren kaum mehr an und fragen den Henker nach der Kunst. Ein Meisterwerk zu gewinnen, ein schwieriges Stück gut zu geben und zur Geltung zu bringen, das Niveau ihres Repertoires zu erhöh'n, das sind Stiefkinder unter ihren Sorgen! Sind aber diese Rücksichten erst einmal bei Seite gesetzt, so fühlen sich die Künstler nur zu sehr ermuntert, auch ihrerseits den letzten Rest artistischer Gewissenhaftigkeit in die Schanze zu schlagen, thun sich gar oft Gewalt an, im Erregen einer frivolen Neugier ihre Befriedigung zu finden, heißen ohne Schonung ihrer Würde jedes Mittel willkommen und vergessen zuletzt jede Rücksicht, jeden Scrupel gegenüber der Kunst und ihren Interessen.

Als, angesteckt von der allgemein verbreiteten Leidenschaft der Frauen für Männerrollen, deren Bereich sie sogar bis auf den Othello ausdehnte, — die Malibran den Romeo spielte, fühlte sie Bellini's Schwächen in diesem Werke so gut heraus, daß sie den letzten Act durch den aus Vaccai's Oper desselben Namens ersetzte, mit dem berühmten Cantabile: Ah, se tu dormi, sveglia-ti, welchen man allgemein für besser achtet und ihn auch später noch in Frankreich und Italien beibehielt. So bewies die große Künstlerin wenigstens, daß die Kunst ihr nicht gleichgültig sei, daß sie nicht blos applaudirt sein wollte (denn das hätte sie mit der ersten besten Composition erreicht), daß sie ihre Rollen nicht allein glänzend, sondern der Künstler Achtung würdig geben wollte. Uebrigens war Bellini's Oper neu componirt und besaß noch den attractiven schnell verblühenden Reiz, den man in Frankreich mit dem Ausdruck beauté du diable bezeichnet. Ein in sich selbst mittelmäßiges, aber nach dem Geschmack des Tages geformtes Werk kann einen flüchtigen Parfüm in sich schließen, der die Vorliebe vornehmer Theaterbesucher und die Nachsicht der Künstler ihm gegenüber rechtfertigt, so wie Maler von den Reizen erster Jugendfrische entzückt sein können, ohne daß Unregelmäßigkeit oder Bedeutungslosigkeit der Züge Anspruch auf ihre motivirte Anerkennung macht. Solche Werke haben sosehr ein Recht des Daseins, daß es sogar passend ist, sie in ihrer ersten Blüthe dem Publikum zu bieten, solange der Morgenthau sie noch verschönt. Da sie aber jedes kräftigeren Lebensprincips entbehren, werden sie widerwärtig, wenn man ihr Dasein über die gesteckte Grenze ausdehnt und sie verwelkt und verwittert noch vor Aller Augen ausbreitet. Als Oper eines jungen Componisten verdienten die Montecchi zur Zeit ihres Erscheinens die gebührende Berücksichtigung, sie veranlaßten zur Erwartung besserer Arbeiten, welche auch erfüllt wurde. Welche notorische Inconsequenz ist es aber nicht, heute noch, wo selbst die besseren Werke dieses Autors sich ihrem Abend nähern, auf den deutschen Bühnen eine der schwächsten Compositionen Bellini's und der Schule, der er angehört, hartnäckig am Leben erhalten zu wollen.

Die Montecchi und Capuletti können zu der Reihe von Zwitterwerken gerechnet werden, welche einer Mischung aus Rossini's Hinterlassenschaft und den neu heranschwimmenden Principien der romantischen Schule ihr Leben verdanken. Doch findet man hier nur Proben des wenigst Werthvollen der beiden Richtungen. Ihre melodische Form gehört der alten italienischen Oper an, die ausschließlich zum Abgirren von mehr oder minder dramatischen, mehr oder minder motivirten Gefühlen bestimmt ist; ihr Sujet gehört schon in die Periode, wo die Situation Haupthebel des Interesses wird. Ihre Melodien sind voll jener süßlichen Banalität, jener sentimentalen Mattherzigkeit, die von einem jungen hübschen Munde ausgesprochen, immer einen gewissen Reiz ausüben und in der Kunst

im Augenblick des Erscheinens gefallen mag; sobald aber ihre Mode vorüber ist, werden sie unerträglich, wie ein Lächeln von welken, geschminkten Lippen. Diese hyperleichte Melodie, die sogleich jedes Ohr, jedes Gedächtniß einnahm, ist in ihrer Weichlichkeit, Schlaffheit, in ihrem Mangel an Energie, Erfindung, Originalität und wirklichem Feuer mit der Zeit ekelhaft geworden. Ohne Breite gebaut, ohne Kraft geführt, ist ihre Wendung durchaus linkisch. Anderseits ist der Text einer der ungeschicktesten Versuche unter den angehenden Bestrebungen jener Periode, frappante, unerwartete und seltsame Effecte in die Oper einzuführen, um ihr Interesse durch außerordentliche Situationen zu erhöhen. Sicher möchte schwer ein Stoff zu finden sein, der eine größere Fülle solcher Situationen böte, als Romeo und Julia. Shakespeare hat aus diesen Liebesereignissen, wie aus grünen, markigen Zweigen einen Altar erbaut, den er zum Scheiterhaufen werden, und vor unsern Augen auflodern läßt, damit wir sehen, mit welch einer reinen, duftenden, glühenden Flamme die Liebe zwei junge Herzen bis zum Todessehnen, zur Todeseifersucht entflammen kann. Weder in Legende noch Mythus hat die Martyrologie der Liebe ein reizenderes Opfer in ihren Annalen aufzuweisen. Wie brutal, roh und prosaisch behandelt Bellini's Libretto die wunderbare Durchsichtigkeit dieses Stoffes, dessen ätherische Poesie ihm ein noli me tangere zu wahren schien; wie gemein sind die Situationen aufgefaßt, die man eines hinlänglichen Eindruckes auf das Publikum für gewiß hielt. Von allen Zügen, welche die Individualität, Lebensfülle und Wahrheit der Shakespeare'schen Charaktere bilden, ist auch nicht eine Spur geblieben. Kein Gedanke, keine Erinnerung an jene Charakteristik rascher, voller, gewaltiger Liebe, wie sie in ihrer ganzen Gluth flammt und strahlt in all' ihrem Glanze, seit sie zuerst dem Herzen sich offenbarte. Vergebens suchen wir hier das himmlische Schmachten, die liebeathmende Keuschheit des ersten Kusses, das wonnevolle Feuer, das Gefahr und Tod mißachtet, vergebens die Balconscene, der Geliebten Muth, den raschen Entschluß des Liebenden. Wo ist Shakespeare's Tybalt, wo Mercutio, die geistreichen, schimmernden, sorglosen Chevaliers, die mit dem Leben, wie mit Sonettreimen oder mit Würfeln spielen? Wo die Amme, diese Alte, die uns an einen jener Köpfe erinnert, wie Denner sie malte? Wo jener alte Capulet, der seine Tochter seit dem Tage ihrer Geburt so liebt, daß er sie eher todt, als nach ihrer Wahl und nach ihrem Herzen glücklich sehen will? Wo die dergestalt zärtliche Mutter, daß sie sich blos ein Schließeramt bei ihrer Tochter vorbehält? Selbst die Musikanten des Shakespeare vermißt man denen des Bellini gegenüber. Was giebt es dafür an der Oper zu sehen? Ein Fest, wie alle Feste, ein junges Mädchen, das heirathen soll, und das sollen sie ja Alle! Ein Liebhaber, wie andere Liebhaber, eine Todtengruft, gleich anderen Todtengrüften. Man könnte allerdings sagen, Shakespeare's Werk bringt auch nur eine Geschichte, wie viele andere. Was ist gewöhnlicher, als ehrgeizige und egoistische Eltern, liebestrunkene Jugend, ehe sie noch den Rausch der Liebe empfunden, von Taumel erfaßt, da sie kaum die Lippen am Becher netzte, und den Tod wie eine Wollust erstrebend, wenn er allein ihr das ewige Brautbett bereitet. Romeo und Julia sind eben in ihrer Einfachheit sublim. Nichts Ungewöhnliches zeichnet scheinbar diese beiden Liebenden aus; in den natürlichsten Umgebungen und Verhältnissen entsteht und wächst ihre Neigung. Plötzliche Bezauberung durch das Anschauen gegenseitiger Schönheit, geheime Zusammenkünfte, Zagen und Gefahren, Sehnen und Glühen, Anbetung und Leidenschaft, Vereinigung und Glückseligkeit, Leid und Entzücken, gänzliches Aufgehen und Vergessen des Einen im Andern, Mißgeschick, Catastrophe und gemeinsamer Tod. Ist das nicht die unheilvolle und wahrhafte Historie vieler Liebenden? Wer aber erzählt den Ueberlebenden von dem Wogen ihrer Brust, wie unter dem glühenden Windhauch des Orients, von den Sensationen, die wie electrische Ströme durch ihre Adern rollen, von den Stürmen, die den hellen Horizont ihrer Leidenschaft verdunkeln, wer erzählt ihnen ihr Glück und Leid, ihre Thränen im Leben, ihr Lächeln im Tode? Sie nehmen das Alles schweigend mit in die Gruft hinab. Nur der Genius vermag mit hellsehendem Auge das schattige Dunkel liebeseliger Geheimnisse zu durchdringen, von dem extatischen Entzücken und verzagenden Herzeleid der Liebenden die Hülle wegzunehmen, wie man die alabasterne Kugel um eine Lampe zerbricht, um sie vor unsern glanzbetäubten Augen in ihrer ganzen Kraft leuchten zu lassen. Er hat uns den sonnenblendenden Glanz der Liebe um so unverhüllter gezeigt, als er sie nicht in erdichteten Regionen, in Wunder- und Mährchenwelt versetzte, sie nicht in Wesen von übermenschlichen Gaben sich entfalten ließ, sie nicht in einem phantastischen Medium und mit den chimärischen Farben des Traumes, im Kampf mit dem Uebernatürlichen, Unfaßbaren schilderte. Wie sie im wirklichen Leben sich zeigt, so läßt er uns die Liebe betrachten, wie sie sich erfinderisch erweist, Schwierigkeiten und Hindernisse zu überwinden, von denen sie umgeben ist, und um uns gewaltiger von der Wahrheit des Gefühls zu überzeugen, dessen keusche Glorie er vor uns entschleiert, erhellt er mit dem Lichte seiner Palette die kleinsten Nebenfiguren. Er läßt in die pathetische Scene alle Hebel spie-

len, die auf unser Geschick einwirken, vom Staate an, der durch das Dazwischentreten des Fürsten zu Gunsten eines allgemeinen Anordnungsplanes von dem Individuum abstrahirt, von dem seit Generationen vererbten Haß, Ehrgeiz und Rachlust, die aus geschichtlichen Gründen über Gang und Geschick eines Daseins entscheiden, von der Kirche und der moralischen Weise und göttlichen Heiligung eines höchsten Gefühls bis herab auf die täglichen Zufälle des socialen und häuslichen Lebens, bis auf Feste und Tänze, Tod und Trauer, Hochzeit und Prunk mit dem ganzen zahlreichen Gefolge von Personen, die dabei die Hand im Spiele haben, von den vornehmsten bis zu den geringsten hinunter. So strahlt auf dem Hintergrunde voller Realität um so wahrheitskräftiger das Ideal der Liebe. Nicht unter Schatten wandelt dies lebenathmende Liebespaar; jedes Glied der sie umgebenden Gesellschaft und Familie ist lebendig, wie sie, lebendig wie wir selbst, ist von zähen Leidenschaften beseelt, hält fest an hartnäckigen Willensmeinungen, schwärmt für seine Phantasien, schwillt und strotzt von Stolz, hängt mit zärtlicher Liebe an seinen eingefleischten Thorheiten.

Man erröthet fast, diesem Werke Shakespeare's, in welchem er durch die Wärme des Colorits, Reinheit der Linien, Kunst der Gruppirung, Noblesse der Stellungen und Grazie des Faltenwurfs mit Raphael rivalisirt, den abgeschmackt colorirten Holzschnitt zu vergleichen, den uns Bellini davon gab. Aber wenn wir uns doch einmal schämen müssen, scheint es uns ehrlicher unsere Schmach zu bezeichnen, als sie geduldig zu ertragen. Gewiß sucht Niemand einen Reflex von Raphael's Genius in einer schlechten Lithographie, oder ein Echo Shakespeare'scher Muse in einem schalen Libretto. Wenn aber jeder Gebildete erröthen müßte, jene Lithographie in seinem Zimmer prangen zu lassen, warum erträgt man ohne Murren ein so erbärmliches Puppenspiel? Wir wissen wohl, daß die enthusiastischen Verehrer des Schwans von Avon von dem bloßen Gedanken empört sein würden, solchem literarischen Unrathe gegenüber auf ihren Poeten zu zeigen; wir fragen nur, wie es kommt, daß ein so cultivirtes Publikum, wie das deutsche, an dergleichen verächtlichen Productionen sich ergötzen kann? Statt jener Shakespeare'schen Menschen, die unserer lebenden Umgebung so aus dem Gesichte geschnitten sind, daß wir glauben möchten, sie gestern noch gekannt zu haben und mit ihnen umgegangen zu sein, führt uns die italienische Oper aufgeputzte Automaten, gegängelte Mannequins vor, bei denen wir an die Marionetten aus den Zeiten des ersten Anfangs dramatischer Kunst denken müssen. So überwältigend aber ist die tragische Gewalt der Situationen dieses Dramas, daß die Betrachtung ihrer Conturen, wie die Silhouette von einigen statuairen Gruppen genügt, um den Zuschauer zu ergreifen.

Wenn wir der barbarischen Manier gedenken, mit welcher die Opernwortmacher die göttlichsten Schöpfungen der Poesie entstellen, ohne Mitleid und Barmherzigkeit verstümmeln, bald zur Carricatur, bald zur Monstruosität verzerrt haben, so können wir die Bemerkung nicht unterdrücken, daß es gewisse Verunglimpfungen des Schönen giebt, deren sich das Genie, unter welcher Form es sich auch manifestiren möge, niemals wird zu Schulden kommen lassen. So hat gewiß Rossini dem literarischen Werth der von ihm zu componirenden Texte niemals irgend welche Aufmerksamkeit geschenkt. Wie ein Göttersohn mit Sternen Ball spielen mag, spielte er mit der Kunst; er nahm jedes Gedicht, wie es ihm der Impresario anbot, nur daß, wenn er es gar zu schlecht fand, er sich über ihn und den Poeten lustig machte, über das Publikum, wenn es applaudirte, über sich selbst, wenn die Oper durchfiel. Als ihm aber ein Meisterwerk Shakespeare's in die Hände fiel, machte er wenigstens ein Meisterwerk nach seiner Art daraus. Um sich von dem Othello Rossini's einen Begriff zu bilden, muß man ihn von Sängern gehört haben, die zu singen verstehen, wie man sie heut zu Tage kaum antrifft. Wer Donzelli oder Rubini als Othello, die Pasta, Malibran oder Viardot als Desdemona gehört hat, vermag nur allein den Eindruck zu beurtheilen, den das Werk hervorbringen kann; er erinnert sich des Lebens, von dem das ganze Haus ergriffen war, wenn Desdemona ausrief: Se 'l padre m' abbandona, und der berühmt gewordenen Bewegung, welche die Romanze von der Weide allen Herzen mittheilte. Da werden Accente der Leidenschaft und Schmerzen laut, deren Wahrheit und durchdringende Einwirkung kein Künstler leugnen wird, welcher Schule er auch angehöre. Die melodische Accentuation scheint hier die ganze Energie des declamatorischen Styls zu ersetzen, da Rossini die vollständige Tragweite der zu behandelnden Gefühle begriff, deren Natur überdies seiner Nation, seinen Auditorien sympathisch war. Wenn der Musiker sich die psychologischen Beobachtungen und pathologischen Studien nicht aneignen konnte, die der Poet zu Othello's Charakter in anima nobile machte, so hat er zum Ersatz dafür alles elegisch Melancholische, alles Leiden der Unschuld, was uns in dem Geschick der Shakespeare'schen Desdemona ergreift, erfaßt und wiedergegeben. Rossini ist so wenig unter dem Niveau eines tragischen Süjets geblieben, daß ein Othello, eine Desdemona, wie er sie geschaffen, Typen geworden sind, die dem Musiker eine zweite Behandlungsart eben so erschweren dürften, als

dem dramatischen Autor eine Wiederaufnahme des Süjets nach Shakespeare unmöglich sein würde. Nichts desto weniger hält Rossini's Oper den gewohnten formlosen und von dramatischen Prätentionen unbeengten Gang der italienischen Schule ein. Als er italienische Melodie mit den Forderungen an die Situation, wie sie die französische Bühne aufstellte, vereinigen wollte, wählte er im Wilhelm Tell ein Gedicht, von dem er allerdings bei weitem keine poetische Vollkommenheit verlangte, durch welches aber das Süjet doch wenigstens nicht in beleidigender Weise entstellt wurde, und ihm immerhin imposante Scenen, wie der Rütlischwur, ergreifende, wie der Apfelschuß, darbot. Er verlieh ihnen das Colorit der reichsten Farben von seiner Palette, und sein so geschaffenes Werk erscheint als die edelste Anstrengung einer im Sinken begriffenen Schule, als der Gipfel, den zu erreichen sie bestimmt war, und, in Betreff des Librettos, zugleich als ein annähernder Versuch, dramatische Nothwendigkeit in die Handlung der Oper einzuführen. Ein analoges Urtheil läßt sich über Bellini's Norma und Puritaner fällen. In beiden erscheint die italienische Melodie im vortheilhaften Gewande, und in der ersten Oper zum mindesten, ist den Erfordernissen der französischen Bühne in gelungener Weise genügt, während wir in den Montecchi die Vereinigung einer der fadesten Inspirationen der ersten Opernperiode mit einer der fadesten Skizzen moderner Texte erblicken, den mattesten Ausdruck des in der ersten Periode ausschließlich erstrebten Gefühls mit der ungeschicktesten Folge von Situationen, deren hervortretendes Platzgreifen die zweite charakterisirt.

Wie soll man aber die Absurdität charakterisiren, die darin liegt, daß man aus diesem verliebtesten aller Liebhaber eine Frauenrolle macht? Dieser Nonsens hat in unseren Tagen alle Naivität verloren und ist nicht länger haltbar. Es gehörte die ganze Imaginationsträgheit, die ganze Nachlässigkeit eines liebenswürdigen, jungen Gentleman, dieser ganze blonde, zarte, schwächliche, sanftmüthige Bellini dazu, mit dem Keime der Schwindsucht, den er schon in sich trug, mit seiner eleganten Fahrlässigkeit, mit seiner melancholischen disinvoltura geistiger und körperlicher Gewohnheiten, um aus Zerstreuung einen alten Gebrauch der italienischen Oper beizubehalten, ohne sich zu fragen, wie dies mit den intellectuellen Begriffen unseres Jahrhunderts, mit unseren Ansprüchen an dramatische Wahrscheinlichkeit übereinstimmen würde. Als man sich mit dem durch die Gesangskunst verbreiteten sinnlichen Genusse, mit dem melodischen Ausdrucke einiger leidenschaftlichen Momente begnügte, und zwar in einem Lande, wo man das Theater zum Salon macht, und sich nie die Mühe auferlegt, der Entwickelung eines Stückes zu folgen, nahm man natürlich ungerührt die empfindlichsten Unwahrscheinlichkeiten hin; in unserer Zeit aber ist die Aufrechterhaltung einer solchen Tradition, deren Ursprung uns zu noch empörenderen Gewohnheiten zurückführt, ein ästhetischer Scandal.

Wir haben uns oft gefragt, wie es kommen mag, daß das gelehrte und literarische Deutschland so wenig Anstoß an dem Kindischen dieser Oper nimmt? Wie es ohne Murren die scheußliche Verketzerung dieser herrlichen Tragödie erträgt? Wie es einer Art Maskerade oder Parodie derselben in einer Oper mit Behagen zuhört, welche so geringen musikalischen Werths ist, daß Frankreich und England sie schon seit funfzehn Jahren bei Seite gesetzt haben? Hätte man es von dem Vaterlande eines Mozart, Beethoven, Weber und Mendelssohn, wo man fast täglich und überall eins der Werke dieser Meister hören kann, erwarten sollen, daß eins der mittelmäßigsten Producte jener Schule Jahre lang volle Häuser macht, während man ihren genialsten Repräsentanten gänzlich vernachlässigt? Wo werden denn Rossini's Werke genügend gegeben, dessen breite Factur, dessen reichen, melodischen Strom, dessen Meisterhand wohl Niemand mit gutem Gewissen leugnen kann? Man könnte begreifen, daß die Verehrer sinnlich passionirter Musik vorzögen, einen Abend vor den glühenden Bildern dieses Meisters zuzubringen, statt den ernsten Klängen eines Bach, Beethoven oder Weber zu lauschen. Daß aber Städte, deren gebildete Kreise sich etwas darauf zu Gute thun, Gedanken und Styl der genannten Meister zu verstehen, ein nicht minder zahlreiches Publikum aufzuweisen haben, welches sich mit vollkommenem Wohlwollen das blässeste unter den blassen italienischen Werken vororgeln läßt, das ist allerdings ein räthselhaftes Factum, dessen Erklärung man nur in einer hinter scheinbarem Interesse versteckten wirklichen Geringschätzung der Kunst, oder in reeller Blasirtheit finden kann, die gähnend vor dem wahrhaft Schönen sitzt und sich mit künstlichem Enthusiasmus für Trivialitäten exaltirt.

Musik für Gesangvereine.

Für Männerstimmen.

Adolph Trube, Op. 22. Fünf Gesänge für vier Männerstimmen. — Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. Partitur und Stimmen 1 Thlr. 8 Sgr.

Der erste Gesang dieses Heftes giebt einen Festmarsch in Es-Dur, dem nach alt herkömmlicher Weise

das Triosätzchen in der Unterdominante nicht fehlt. Der gereimte Text enthält eine Aufforderung an das Lied: mit Donner dem Munde zu entströmen, das Liedertäflers Freuden zu wecken, durch kräftig schönen Männersang, dem Feste zu geben guten Klang &c. Für Staccato mit und ohne obligatem Tenor, unterbrochen von Kraftaccorden, ist gesorgt, so daß der gemüthliche Philister für die gymnastischen Uebungen seiner Lungenflügel höchstens nur noch die Brummstimmen vermissen wird. Die Texte von Nr. 2 und 3, „Bergmannsgruß" und „Treue Liebe" haben die Aufgabe, die zarten und ernsten Seiten des menschlichen Herzens in Schwingung zu setzen. Nr. 4 „Ins Weinhaus" ein bereits abgenutzter Liedertafelwitz, der hier nochmals aufgewärmt wird, jedoch ohne Humor, der des Componisten Sache nicht ist; obwohl er, der Ueberschrift des Liedes nach zu urtheilen, dieser Ansicht zu leben scheint, denn er fordert einen humoristischen Vortrag desselben. O. Claudius, der denselben Text componirte, entwickelt darin wirklich Humor, so daß dessen beliebte Composition nicht in die Gefahr kommen wird, durch Hrn. Trube's Arbeit verdrängt zu werden. Nr. 5 „Abschied der sich trennenden Brüder" mit 22 Tacte langem, doppelchörigem Lebewohl, das mit einem herzhaften „auf Wiedersehn!" schließt, wobei der erste Tenor noch Gelegenheit findet, sein hohes b auf dem Vocale i, erschütternd wirken zu lassen. Heiserkeit und rauhe Kehlen, die unausbleibliche Folge aller Liedertafelfestlichkeiten, werden zur bezeichneten Wirkung dieses Tones sicher das Ihrige beitragen. — Das ganze Heft ist in einem Geiste empfangen und geboren, wie er von den Dirigenten der Liedertafeln kleiner und größerer Städte in der Regel mit Behagen gepflegt wird. Man singt sein Liedchen und läßt sichs beim Tabakrauch und Lagerbier ganz bene sein. Der Dunstkreis dieser Sphäre ist des Componisten Element, in dem er sich mit leidlich technischer Gewandheit zu bewegen weiß. Wir finden nirgend einen Funken höheren Kunststrebens, geeignet in dieser musikalischen Schicht einen besseren Sinn anzufachen, und die Sängerkräfte welche hier angetroffen werden, für höhere Kunstleistungen empfänglich zu machen.

Für gemischten Chor.

Otto Bach, **Sechs vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Baß. — Wien, Müller's Wittwe. (Preisangabe fehlt.)**

Der uns bisher noch unbekannte Name des Componisten so wie die dem Werke mangelnde Opuszahl, lassen vermuthen, daß wir es hier mit einem schüchternen Opus 1 eines vielleicht noch jugendlichen Componisten zu thun haben. Mancherlei andere Merkmale des Heftes bestärken uns in dieser Annahme. Vor Allem ist es der Mangel an Selbstständigkeit, welcher Hrn. Otto Bach bestimmte, sich unter den Schutz Mendelssohn's zu stellen, dessen Einfluß in der harmonischen Behandlung und Stimmenführung, in der formellen Anlage der Gesänge und in einzelnen melodischen Wendungen, gar nicht zu verkennen ist. So hat z. B. der Anfang des vierten Liedes: Frühlingsglaube von Uhland „Die Linden Lüfte sind erwacht" eine große Aehnlichkeit mit dem Anfange des Mendelssohn'schen Liedes Op. 41 „Du Vöglein in den Zweigen schwank &c." die sich sogar bis auf die gleiche Wahl der Tonart A-Dur erstreckt.

Dennoch haben wir das Heft nicht ohne Interesse gelesen, da es ein gutes Streben des Componisten, ein Ringen nach Wahrheit im Ausdruck seiner gut gewählten Poesien, erkennen läßt. Freilich hat er sich hier einige Aufgaben gestellt, zu deren Lösung es eines dem Dichtergeist näher verwandten Meisters bedarf, um dem hochpoetischen Ernste, wie er sich z. B. in dem Göthe'schen Nachtliede „Ueber allen Wipfeln ist Ruh" ausspricht, würdige Klänge zu geben. Nehmen wir hier, in der ersten Nummer des Heftes, den guten Willen für die That, und übersehen wir in der folgenden Nummer, Mayenlied von Hölty, die Unklarheit der rhythmischen Gliederung, die besonders Seite 5, Zeile 2 und 3 der Partitur, recht störend wird, so findet sich dagegen in Nr. 3, Herbstlied von Geibel und Nr. 5 Wanderers Nachtlied von Göthe, wieder manches Befriedigende. Bei den Worten des letztgenannten Liedes: „ach ich bin des Treibens müde", ist der musikalische Ausdruck gut getroffen. Auch Nr. 6, Morgenlied von W. Müller, ist ein hübscher, freundlicher Gesang.

Der Satz ist durchweg gut, und zeugt von Gewandheit in Behandlung der Singstimmen, welchen nirgend etwas Unsangbares zugemuthet wird. Nur dürfte es für den Tenor wohl etwas schwierig sein, den freien Einsatz des hohen Gis, zu Anfang der Seite 6, piano, und Seite 22 sogar pianissimo zu singen.

Wenn es dem Componisten gelingen sollte, sich dem starken Einflusse seines bisherigen Schutzpatrons Mendelssohn zu entwinden, und sein eigenes Ich an dessen Stelle treten zu lassen, so werden wir uns bei einer nächsten Begegnung gewiß recht aufrichtig darüber freuen.

D. H. Engel.

Rückblick auf das Aachener Musikfest.

Regengüsse leiteten schon die Hauptproben, am Freitage und Samstage (2ter und 3ter Juni), zu dem Feste ein; die liebliche Aachener Gegend war mit einem undurchdringlichen, grauen Wolkenschleier bedeckt. Im Festlocal, dem Schauspielhause, brannten von Morgens 8 Uhr ab schon die Kronleuchter; — so freundlich und nobel es aussah, war es doch während der Proben, wo viel ab- und zugegangen wurde, durch den dann eintretenden Luftzug, ein die Gesundheit Beeinträchtigendes. Der Director sah sich auch zu dem Ausruf gezwungen: „kann denn nicht Jemand die Thüren zumachen?!" Das bringt uns auf den Fest-Dirigenten, Hrn. Peter v. Lindpaintner. Wir beobachteten ihn zuerst in der Freitag Nachmittagsprobe mit lebhaftem Interesse. Hrn. Lindpaintner's äußere Erscheinung, beleibt und stattlich, hat etwas Ehrwürdiges und zugleich Gemüthliches; Hr. L. steht mit seinem Orchester auf cordialem Fuße, macht dann und wann mit seiner tiefen, durchdringenden Imperator-Baßstimme einen Witz, der einschlägt und belacht wird. So lud er an jenem Freitag Nachmittage zu seiner Ouvertüre, als zu einem „Abend-Schmause" ein. Besonders gefallen hat uns seine große Ordnungsliebe und Punktlichkeit; es ging alles, wie am Schnürchen, ohne unnöthigen Aufenthalt und Zeitverlust, was man nicht von allen Dirigenten rühmen kann. Er gab sämmtlichen Theilnehmern eine kurze Erklärung seiner Zeichen zum Anfangen: Erstes Klopfen: d. h. fertig machen; zweites: zum Angriff bereit sein, denn darauf folgt sogleich drittens: das Zeichen zum Beginn des Stückes mit erhobenen Armen und Händen. — Weniger gefiel uns die Aufnahme seiner Ouvertüre zur „Genueserin" und des Finale des ersten Actes aus seiner Oper „der Vampyr" auf das Festprogramm, und gar nicht gefallen konnte uns, daß gerade diese Nippes-Sachen am sorgfältigsten einstudirt wurden, während die Compositionen von Cherubini und Beethoven weniger sorgfältig behandelt wurden. So wurde an jenem Freitag Nachmittage die Ouvertüre zur „Genueserin" zweimal probirt, Cherubini's Ouvertüre zu „Anacreon" nur einmal durchgespielt.

Ergötzlich war L's. Mitbrummen mit anzuhören, wenn er z. B. die hohe Sopran-Partie der Frau Anna Caradori in seine tiefe Baßstimme übertrug, oder später einer Sängerin, einem Sänger oder Solospieler sein „Bravo" — „sehr gut, sehr gut" während der Aufführung des Stückes hastig zuknurrte oder zuwarf, oder: wenn er, wo das Publikum lebhaft applaudirte, seinen Tactstock niederlegte, und gründlich mitapplaudirte, so daß das Orchester mit einstimmte und auf sein Commando auch wohl Tusch blies, wie bei Vieuxtemps, der jenes fis, gis, a am Schlusse des Prestos der Beethoven'schen A-Dur-Symphonie, einen Tact zu früh, solo vorgetragen haben soll. (Virtuose bleib bei deinem Genre!) In Summa scheinen sich der Königl. Hofcapellmeister, Hr. Peter v. Lindpaintner aus Stuttgart, gleich mancher Dame, das größtmöglichste Selbst-Wohlgefallen zu schenken. Wir machen Hrn. W. H. Riehl auf diesen Charakterkopf comme il faût, der, ganz nach seinem gusto, sich seinen schon gezeichneten „kleinern Meistern" passend anreiht, besonders aufmerksam.

Sämmtliche Haupt-Proben, mit Ausnahme der zum Künstler-Concerte am dritten Tage, zu welcher nur die Mitwirkenden zugelassen wurden, waren mindestens eben so sehr besucht, als die Aufführungen. Am Samstag (3ten Juni) von Morgens 8 Uhr ab wurden die Lindpaintner'schen Compositionen, sowohl Ouvertüre, als Finale je zweimal probirt. Die Beethoven'sche A-Dur-Symphonie, mit Hrn. Vieuxtemps an der Spitze, wurde mehr oder weniger gerade durchgespielt; die Mozart'sche Cantate „Davidde penitente" desgleichen. An demselben Tage, Nachmittags 5 Uhr, war Hauptprobe zu Händels „Israel in Egypten" und der vorangehenden Gluck'schen Ouvertüre zu Iphigenie in Aulis. Montag den 5ten Juni von Morgens 8 Uhr ab Haupt-Probe zu den Aufführungen desselben Abends; ebenso am Dienstag, den 6sten Juni. Vom ersten Violin-Pult an, mit Hrn. C. M. Hartmann aus Cöln an der Spitze, bis zu den Pauken, die von Hrn. Kleinertz aus Cöln meisterhaft geschlagen wurden, befanden sich unter den Orchester-Mitgliedern tüchtige Männer und Meister für alle Instrumente.

Warum gerade Hr. Lindpaintner das Aachener Musikfest dirigiren und Frau Anna Caradori aus London auf diesem Feste singen mußte, sehen wir nicht ein. Ferdinand Hiller hatte man ganz in der Nähe und Frau Anna Caradori hat mit ihrer forcirten Coloratur auf Laien und Musiker einen nichts weniger als günstigen Eindruck gemacht.

Warum kam kein Werk von Schumann oder Hiller zur Aufführung? Componisten, die in der Rheinprovinz leben und als solche doch viel bedeutender sind, als Hr. P. v. Lindpaintner. Hr. L. hätte doch wenigstens dem Vater Haydn, der gar nicht vorgekommen ist, den Vortritt lassen sollen vor seiner Operei, die gar nicht in's Concert gehört. Wo Händel, Gluck, Mozart, Cherubini und Beethoven tagen, da sollte sich doch jeder Peter, ohne Ausnahme, etwas fein bescheidentlich zurückziehen, um nicht bloß gestellt zu werden. Hätten sich Peter und Vincenz noch an dem-

selben Tage und in derselben Abtheilung zusammen gehalten, so könnte man sagen: Gleich und gleich gesellt sich gern. Nun standen sie aber (für den Kenner) da, eben so verlassen, als verlegen, wie armes Landvolk in vornehmster Gesellschaft.

Vom Chor und Orchester liegt die Bemerkung nahe: haben Alle, die da standen, auch wirklich mitgesungen, mitgespielt, wie sich's gehört? Trotz der strengsten Controle wird immer noch musikalischer Schleichhandel getrieben. Was würde wohl das Ergebniß einer unpartheiischen Prüfung sämmtlicher Theilnehmer, namentlich aber der Sänger und Sängerinnen sein? — — —

Der Zutritt zu derartigen Festen sollte, im Interesse der Kunst, den Künstlern von Fach, die mit pekuniären Opfern aus weiter Ferne zugereist kommen, ohne erschwerende Hindernisse kostenfrei gestattet sein, damit sie sich einem so seltenen Kunstgenusse um so ungestörter hingeben könnten. Uebrigens muß dem Aachener Comité nachgerühmt werden, daß es den Theilnehmenden am Feste überall auf das Freundlichste entgegengekommen ist und darüber das Interesse des Publikums nicht verabsäumt hat: mit sicherem Tacte, wurde das große Unternehmen geleitet. Dem Fest-Comité gebührt dafür ein aufrichtiger und warmer Dank, um so mehr, da der Gesammt-Eindruck des ganzen Festes als ein günstiger und nachhaltiger bezeichnet werden muß.

Auch an materiellen Genüssen hat es nicht gefehlt. Wir erinnern nur an den beleuchteten Garten im Kurhause, an die Versammlungen im Kurgarten und am Elisenbrunnen, an das Frühstück auf dem Lousberg, von wo aus sich die Stadt Karl des Großen wie ein herrliches Panorama vor den entzückten Blicken ausbreitet. Aachen bietet viele Sehenswürdigkeiten. In erster Linie stehen: der Dom und das Rathhaus; der geschmackvolle Redoutensaal, das Festlocal (im Schauspielhause) selbst u. s. w. Denkt man sich nun alle diese Plätze, die ganze, freundliche Stadt mit ihren Straßen und mannichfaltigen, lieblichen Umgebungen von einem auf- und abwogenden festlichen Publikum dicht bevölkert, so darf man wohl annehmen, daß auch noch mancher andere Sinn, als der rein musikalische, seine volle Befriedigung gefunden hat. Wir können nur mit größter Genugthuung von einem Orte scheiden, der uns so viel des Schönen und Guten geboten hat, wie die alt-ehrwürdige, aber auch liebliche und feine Stadt Aachen.

76.

Kleine Zeitung.

Aus Karlsruhe erhalten wir eine statistische Uebersicht über die Wirksamkeit des Karlsruher Hoftheaters auf dem Gebiete der Oper, seit der Eröffnung des neuen Theaters. Diese Uebersicht ward am Jahrestag der Eröffnung, (17ten Mai) bei Gelegenheit eines Festes veröffentlicht, welches zur Feier dieses Tages vom gesammten Künstlerpersonal feierlich begangen wurde. Im Ganzen waren 5 Opern neu, 15 neueinstudirt und 5 Liederspiele neu. Darunter waren 15 von deutschen und 10 von ausländischen Componisten. — Wir finden dieses Resultat zwar anständig, aber durchaus nicht erstaunlich, wenn man es näher betrachtet. Unter den „Neuigkeiten" waren sehr alte Kleinigkeiten, wie das Finale aus Lorelei und die „Heimkehr aus der Fremde" von Mendelssohn. Auch eine durchgefallene Oper befand sich unter den neuen, „Maria di Rohan" ein schauderhaftes Machwerk, und noch dazu schlecht gegeben. Casilda vom Herzog von Coburg war auch „neu" — mit solchen Novitäten ist aber einem Opernrepertoir nichts gedient. Es kommt nie auf das Wieviel, sondern auf das Was an! — Daß Vieles „neu einstudirt" werden mußte, lag in den Verhältnissen, weil man ohne diese Vorbereitung fast gar keine Oper hätte geben können, weil Eduard Devrient das alte Ensemble zerstört hatte, ohne ein Neues bilden zu können. Er hat lauter Anfänger engagirt, die nichts können, — deshalb giebt es natürlich lauter „Neueinstudirtes". Auch der Freischütz war darunter, mit „neuer" Wolfsschlucht! — Gewisse Correspondenten geben sich erstaunliche Mühe, Devrient's Opernführung zu preisen, die jedenfalls seine schwächste Seite ist. —

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Louis Eller gab am 29sten Juni Concert in Gratz. Er spielte Tartini's Teufels-Sonate, Wiegenlied von Reber und Corrente von Eller, Einleitung, Paraphrase zweier Themas aus den Hugenotten und les Arpèges, Etüde, endlich Valse diabolique; sämmtlich eigene Compositionen.

Musikfeste, Aufführungen. Das eidgenössische Musikfest wird in diesem Jahre in Sitten (Canton Wallis) am 11ten und 12ten Juli stattfinden. Richard Wagner wird dasselbe dirigiren. Am 16ten und 17ten Juli wird sodann in Winterthur das eidgenössische Sängerfest gefeiert werden.

Neue und neueinstudirte Opern. Méhuls komische Oper in 2 Acten, „Je toller je besser" oder „Die beiden Füchse" ward am 25sten Juni neu einstudirt in dem Hoftheater auf dem Linke'schen Bad zu Dresden unter Direction von Fischer jun. gegeben. Die Mitwirkenden waren

Frl. Bunke, Hr. Rudolph und Conradi, und die Komiker Räder, Reinhold und Seiß. Die Aufführung geschah bei überfülltem Hause und war recht gelungen. Am 29sten Juni wurde die Oper wiederholt, die sich längere Zeit auf dem Repertoir halten wird.

In Stuttgart kam am 18ten Juni zum ersten Mal „Giralda" von Adam zur Aufführung. Eine neue Oper von Kücken wird vorbereitet.

In München ist „Tony", die Oper des Herzogs von Coburg aufgeführt worden. Der Componist war bei der ersten Aufführung anwesend.

Ferd. Hiller componirt eine komische Oper in 2 Acten, zu welcher R. Benedix den Text geliefert hat.

Auszeichnungen, Beförderungen. Kücken hat vom König von Hannover die goldene Medaille „für Kunst und Wissenschaft" erhalten.

Berlioz hat in Folge seiner letzten höchst gelungenen Concert-Aufführungen in Hannover vom König von Hannover den Guelfen-Orden erhalten.

Todesfälle. Frau Amalie Beer, die Mutter von Meyer-Beer, ist in ihrem 88sten Lebensjahre am 27sten Juni in Berlin gestorben.

Musikalische Novitäten. Wir können unsern Lesern die höchst erfreuliche Mittheilung machen, daß Wagner's Tannhäuser jetzt in einzelnen Nummern, lieferungsweise bei Meser in Dresden vierhändig arrangirt von Hans v. Bülow erscheinen wird. Der große Marsch ist im vierhändigen Arrangement bereits fertig gestochen und zur Versendung bereit. Die nächstfolgende Nummer wird die Musik aus dem Venusberg (1ster Act, Introduction) enthalten u. s. f. Auch die Ouvertüre wird H. v. Bülow nochmals vierhändig arrangiren, da das Arrangement von Röckel unzureichend und unbequem zugleich ist. —

Von Berlioz erscheint in nächster Zeit der Clavierauszug des ganzen Faust und der Oper Benvenuto Cellini. Von letzterer hat H. v. Bülow das vierhändige Arrangement der beiden Ouvertüren bereits vollendet, die in Paris gestochen werden. — Liszt hat Berlioz' Symphonie „Harald in Italien" für Clavier und Bratsche (welche bekanntlich in der Symphonie durchgängig obligat ist) arrangirt.

Vermischtes.

Man schreibt aus Berlin: Ueber Richard Wagner's Tannhäuser schweben noch Unterhandlungen. Die Intendanz soll nicht abgeneigt sein, das berühmte Werk im nächsten Winter aufzuführen; allein unsere Kapellmeister wollen, wie man sagt, nicht in die Bedingung Liszt's willigen, daß dieser die vierwöchentlichen Proben in Person leitet. Wenn die Kapellmeister in dem geschäftlichen Punkte Recht haben, daß durch Eintritt eines Dritten in die Opernleitung manche Reibungen hervorgerufen werden können, so wird doch kein Vernünftiger es weder Wagner, noch Liszt verdenken, wenn sie den Erfolg eines solchen Werkes auf einer deutschen Hauptbühne nicht Männern anheimgeben wollen, von denen der eine ihrer Richtung offen abhold, der andere aber zu den Nebenbuhlern gehört.

Professor Rietschel in Dresden hat ein neues, höchst gelungenes Medaillon von Liszt angefertigt. Ebenso ist in Paris ein vortreffliches Medaillon von Wagner modellirt worden.

Zu Meyerbeer's „Nordstern" wird ein besonderer Text für Rußland bearbeitet, da der große Peter als Flötenspieler sowie seine interessanten Beziehungen zu Marketenterinnen ꝛc. nicht die russische Theatercensur passiren können. —

Die Aufführung der Schubert'schen Oper „Alfonso und Estrella" in Weimar fand zur Feier des Geburtstages des Großherzogs Statt, ein Umstand, dessen Erwähnung in unserem in voriger Nummer mitgetheilten Bericht übersehen worden war. Es erklärt sich hieraus die Aufnahme der übrigen Festcompositionen in das Programm.

Oratorium-Text.

Componisten kann durch die unterzeichnete Redaction der sorgfältig gearbeitete, an poetischen wie musikalischen Momenten reiche Text zu einem Oratorium neueren Styles nachgewiesen werden.

Derselbe behandelt keinen alttestamentarischen Stoff, sondern das Thema ist der neueren Kirchengeschichte entnommen. Er besteht aus 20 Nummern, theils lyrisch-epischen, theils mehr dramatischen Inhalts, welche Gelegenheit zu den wirksamsten Combinationen für alle Stimmen darbieten. Das Oratorium ist zum größten Theil in gereimten Versen von einem Dichter verfaßt, welcher die Erforderniße eines, für die Composition bestimmten Gedichtes genau kennt, und kann demnach auf das Wärmste empfohlen werden. Nähere Auskunft ertheilt auf frankirte Anfrage

die Redaction dieser Blätter.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Lieder und Gesänge.

Fr. Pivoda, Op. 8. Amaranth's Waldlieder aus „Amaranth" von O. v. Redwitz. Ein Cyclus von sieben Liedern für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Wien, Witzendorf.

Die süßliche Salonpoesie des Hrn. v. Redwitz hat durch ihr aristokratisches Coquettiren mit der selbst hierdurch nicht zu entweihenden Natur nicht wenig Componisten verleitet, die parfümirten Verse musikalisch zu illustriren. Wenn aber das Gedicht nur einen erheuchelten Inhalt hat und im Grunde nur leere Klingelei ist, an was soll sich dann die Musik halten, woher soll sie zu wirklich edlen Gestaltungen den Stoff nehmen! Vorliegende Compositionen passen nun allerdings zu Redwitzscher Poesie, denn sie sind ebenso weichliches Confect, wie diese und gleichen ebenfalls einer jugendlich geschminkten alternden Coquette. Solcher längst abgesungene Liederschlendrian findet wohl noch sein Publikum — aber welcher Art ist dieses auch in künstlerischer Beziehung!

Otto Rudolph Seemann, Op. 1. Milde Mandolinen-Klänge. Gedicht von E. M. Oettinger, für Mezzo-Sopran oder Bariton mit Pianoforte. Leipzig, Matthes. 10 Ngr.

Wenn auch ein gewisses Streben diesem Op. 1 zugestanden werden kann, so ist der Componist doch noch weit von seinem Ziele und kaum läßt sich aus diesem noch etwas dilettantischem Versuche vorhersagen, ob er es je erreichen wird. Die Wahl des Textes schon ist keine glückliche, denn diese Poesie ist krankhaft und lebensunfähig. Gedanken, die auf eine gewisse Originalität schließen lassen, bringt der Componist ebenso wenig wie der Dichter, die Form des Liedes leidet an Zerfahrenheit — die allerdings ebenfalls eine Folge der blasirten Form des Gedichtes ist. Die Pianoforte-Begleitung bewegt sich theils in althergebrachten Figuren, theils ist sie wirkungslos, wo sie etwas mehr ausdrücken will.

F. Hier. Truhn, Op. 104. Zwei elegische Lieder von E. Geibel und J. v. Eichendorff für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Berlin, Schlesinger. Nr. 1 u. 2. à $\frac{1}{3}$ Thlr.

Der im Liedfache erfahrene und bekannte Componist giebt hier zwei recht ansprechende Gesänge, welche ihrer Sangbarkeit und der geschickten Fassung wegen Sängern zu empfehlen sind, die sich nicht mit dem alltäglichen Singsang der gewöhnlichen Liederfabrikanten begnügen wollen. Etwas Bedeutendes und Hervorragendes wird man zwar in diesen anspruchslosen Liedern nicht finden, doch aber ist in ihnen eine edlere Richtung vorherrschend.

Für Männerstimmen.

Aug. Schäffer, Op. 38. Liefg. 6. Der schüchterne Joseph, für vierstimmigen Männerchor. Berlin, Schlesinger. Partitur u. Stimmen, 17$\frac{1}{2}$ Sgr.

Ein Scherz in des Componisten bekannter Weise.

Arrangements.

Julius Stern, Op. 20. Leichte Duetten für zwei Violinen. Transscriptionen. Stuttgart, Ebner. 20 Ngr.

Zum Unterricht und zu angenehmer Unterhaltung für Violinspieler, die bereits über die Anfangsgründe hinaus sind, können diese Transscriptionen empfohlen werden. Folgende Compositionen sind zu diesen Duetten benutzt: Johanna's Vision aus der Oper „Johanna d'Arc" von Hoven; Jägers Abschied von Mendelssohn; geistliches Lied von Beethoven; Trinklied von Täglichsbeck; Wasserfahrt von Mendelssohn-Bartholdy; Arie aus Paulus von Mendelssohn; des Kindes Morgengebet von Moscheles; Lied von Mendelssohn und nordisches Volkslied von Julius Stern.

Intelligenzblatt.

Neue Musikalien.

Soeben erschien bei ***C. Merseburger*** in Leipzig:

S. Winterstein, Op. 3. Drei Gesänge bei häuslicher Andacht, mit Pianoforte. No. 1. Vater unser. No. 2. Worte aus dem 57. Psalm. No. 3. Worte aus dem 6. Psalm. 20 Sgr.

———, Op. 4. Drei Lieder für Sopran oder Tenor mit Pfte. No. 1. Du Tropfen Thau. No. 2. Freudvoll und leidvoll. No. 3. Herbstlied. 20 Sgr.

———, Op. 5. Drei Lieder für Mezzo-Sopran mit Pianoforte. No. 1. Serenade. No. 2. Im Walde. No. 3. Liebespredigt. 15 Sgr.

Diese Gesangs-Compositionen gehören zu dem Schönsten, was neuerdings erschienen ist.

Neue Musikalien

im Verlage von

F. E. C. Leuckart *in Breslau.*

Brosig, Moritz, Op. 11. Drei Präludien und zwei Postludien für die Orgel, zum Gebrauch beim Gottesdienst. 15 Sgr.

———, Op. 12. Vier Orgelstücke (dem General-Musikdirector Herrn Dr. *Louis Spohr* gewidmet). Neue Ausgabe. 20 Sgr.

———, Op. 16. Deutsche Choralmesse für vier- oder einstimmigen Gesang mit Orgelbegleitung (4 Posaunen ad libitum) nach alten Choralmelodieen bearbeitet. (Kirchenschatz Serie II, Lief. 4.) Subsc.-Pr. 15 Sgr.

Gaschin, Comtesse Fanny, Op. 18. „Emilie", Polka-Mazurka pour le Piano. (Dédié à Mdm. la comtesse Colloredo-Mannsfeld à Vienne.) 15 Sgr.

Heinsdorff, G., Capellmeister des Königl. preuss. 10. Infanterie-Regiments, Tänze für Pianoforte.

Op. 1. „*Bruder Lustig*", Galopp. 7½ Sgr.
Op. 2. *Bachus-Galopp.* 7½ Sgr.
Op. 3. „*Künstler-Träume*", Walzer. 15 Sgr.
Op. 4. *Souvenir-Mazurka.* 5 Sgr.
Op. 5. *Philomelen-Polka.* 5 Sgr.
Op. 8. *Cäsar-Marsch.* 7½ Sgr.
Cavallerie-Polka, arrangirt. 5 Sgr.

Hesse, Adolphe, Op. 78. Quatrième Rondeau pour Piano. (Dédié à Monsieur Frédéric Chopin.) Deuxième édition. 20 Sgr.

Hoffmann, Carl, Op. 1. „Du bist mein Traum in stiller Nacht", Gedicht von C. Gärtner, für 4 Männerstimmen. Partitur und Stimmen 7½ Sgr. Stimmen apart 5 Sgr.

———, Op. 2. Drei Lieder für 4 Männerstimmen: ***Rastlied*** von Carl Fuchs — ***Schwäbischer Tanz*** — ***Ständchen*** von Rud. Löwenstein. (Dem Musikdirector Herrn *Julius Otto* gewidmet.) Partitur und Stimmen 1 Thlr. Stimmen apart 20 Sgr.

Otto, Julius, Op. 103. Sechs Chor-Lieder für Männerstimmen. (Dem academischen Musikverein in Breslau gewidmet.)

Heft 1. ***Tonkünstlerlied*** - ***Toast*** — ***Die schweren Zeiten.*** Partitur und Stimmen 1 Thlr. Stimmen apart 20 Sgr.

Heft 2. ***Den Noah mag ich leiden*** — ***Deutscher Trost*** — ***Rheinisches Trinklied.*** Partitur und Stimmen 1 Thlr. Stimmen apart 20 Sgr.

Sammlung von Tänzen und Märschen für Orchester. (In Stimmen.)

No. 1. **Heinsdorff, G.,** Op. 1. „***Bruder-Lustig***", Galopp. Op. 5. ***Philomelen-Polka.*** 1 Thlr. 10 Sgr.
No. 2. Op. 3. „***Künstler-Träume***", Walzer. 2 Thlr.
No. 3. Op. 4. ***Souvenir-Mazurka. Cavallerie-Polka***, arrangirt. 1 Thlr. 15 Sgr.
No. 4. Op. 2. ***Bachus-Galopp.*** Op. 8. ***Cäsar-Marsch.*** 2 Thlr.

Schäffer, August, Op. 46. Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 20 Sgr.

Schönfeld, Hermann, Sechs kleine und leichte Orgelstücke (besonders für Orgeln mit einem Manuale), dem Herrn Johann Julius Seidel gewidmet. 10 Sgr.

Tenschert, Carl, Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Piano. 15 Sgr.

Tschirch, W., Die Harmonie. Hymne (ged. von G. Rüffer) für Männerchor mit Begleitung von Blasinstrumenten. Partitur 1 Thlr. Singstimmen cpl. 12½ Sgr.

Unverricht, Aug., Op. 38. Bummler-Galopp für das Pianoforte. 7½ Sgr.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Einundvierzigster Band. № 3. Den 14. Juli 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_2$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Betrachtungen über die Musik der Gegenwart und die Gesammtkunst der Zukunft

von

Franz Brendel.*)

Erster Artikel.**)

Jede Reformation bietet im Wesentlichen dieselben Entwickelungsphasen und Phänomene dar. Sie zeigt uns einen Reformator, der mit eisernem Willen und starrem Sinn seiner Zeit vorausschreitet, unbekümmert, ob er verstanden wird, oder nicht; einen Reformator, welcher mit der Consequenz und Einseitigkeit, die allein zu großen Dingen befähigt, seine reformatorischen Ideen bis zu einer Höhe ausbaut, wohin seine Zeit ihm nur selten folgen kann oder will, während er selbst den schwindelnden Gedankenflug durch die That zu bekräftigen und zu verwirklichen sucht.

Ihm voraus geht eine Reihe von Vorläufern, welche theoretisch oder praktisch das vergeblich versuchten, was der Reformator selbst mit starker Hand erfüllt; Vorläufer, welche das Feld bereiten, den Stoff sammeln, und die Früchte bis zur Reife pflegen; denen aber diese Reife selbst nicht vollständig gelingen will, weil sie sonst eben nicht nur Vorläufer, sondern die Reformatoren selbst wären.

Dem Auserwählten aber gesellt sich eine Reihe Gleichgesinnter und Verwandter bei, welche je nach ihrer Begabung und Individualität das im Detail ausbauen, was der Meister im Großen und Ganzen skizzirte; welche seine Ideen praktischer und zugänglicher machen, indem sie die Rauheiten mildern, Schroffheiten ebenen, Meinungen und Thaten vermitteln; welche endlich mit den Waffen der Polemik und

*) Leipzig, 1854. Verlag von Bruno Hinze. $17\frac{1}{2}$ Bogen. 1 Thaler.

**) Anmerkung der Redaction. Der Inhalt der hier genannten Schrift steht in engster Beziehung zu der Tendenz, welche diese Bl. verfolgen. Es war die Absicht des Verf.'s derselben, darin die allgemeinen Voraussetzungen, die Principfragen in umfassenderem Zusammenhang, als in einer Zeitschrift möglich, darzustellen, um damit eine speciellere Erörterung dessen, was sich weiter daran schließt, in dies. Bl. einzuleiten. Eine Besprechung des Werkes an diesem Orte erscheint daher unter diesem Gesichtspunkt gerechtfertigt.

Kritik gegen die Widersacher zu Felde ziehen, deren Zahl, wie immer, Legionen ist, wobei meist nicht sehr schonend verfahren, wohl aber öfters über das Ziel hinausgeschossen wird.

So hat denn jede Reformation ihren Huß und Luther, ihren Melanchton, Hutten und Sickingen, ihre Bilderstürmer und Bauernkriege im Kleinen, wie im Großen. Wohl ihr, wenn sie auch einen Churfürst von Sachsen, und somit ein sicheres Asyl, einen festen Sammelpunkt, den Ihrigen nennen darf.

Ohne den Vergleich im Einzelnen durchführen zu wollen, finden wir doch in den Entwickelungsphasen der musikalischen Reform unserer Zeit alle Symptome einer Reformation im Kleinen wieder — nur daß zum Glück (bis jetzt wenigstens; man weiß aber nicht, was noch kommen kann!) die Musikreform eine unblutige ist, deren Schlachtfeld Bühne und Concertsaal, deren zuweilen äußerst massiver Landsturm das Publikum ist, und deren Reichstage auf dem literarischen Markte abgehalten werden. An Ketzergerichten, öffentlicher Verbrennung „Bischöflicher" Bannbullen, und an Parteigängern aller Art fehlt es auch nicht. Soviel Bühnen, Orchester und Concertsäle — soviel kleine Staaten mit eigener Regierung, eigenem Geschmack und Sonderinteressen. Sie Alle zu versammeln unter einer Fortschrittsfahne, ist eben so unmöglich, als die vollständige Vernichtung der drei Großmächte: der Philister, der Doctrinäre und der Privilegirten zu hoffen ist.

Dennoch hat die reformatorische Kunstbewegung unserer Tage sich merkwürdig rasch krystallisirt, und sich fast momentan zu einer geschlossenen Partei heran gebildet, die fort und fort wächst, so fern sich auch die Einzelnen im Leben sonst stehen mochten, bis sie, durch eine gemeinsame Idee begeistert, sich um der Sache Willen aneinanderschlossen, um für die Realisirung der Idee, jeder nach seiner Weise, zu wirken.

Das macht: sie haben auf einen festen Grund gebaut, der von jeher theils unbewußt theils halb erkannt in dem Bewußtsein und Wesen der deutschen Nation ruhte. Seit langen Jahren arbeitet der musikalische Geist unseres Volkes, trotz mancher Ablenkungen und Irrungen, auf einen bestimmten Punkt hin, den wir jetzt genau bezeichnen und fixiren können, während man früher meist von unbestimmter Ahnung, von unbewußter Divination des Genius, dahin getrieben wurde.

Daß damit eine andere Richtung — wir nennen sie die falsche, Andere nennen sie die richtige — nicht nur fortlaufen kann, sondern in der That consequent durchgeführt worden ist, und immer Raum und Anhänger finden wird, ändert die Sachlage nicht im Geringsten. Man muß diese Thatsache nur richtig constatiren und weder zu hoch, noch zu gering anschlagen.

Wie das Judenthum durch das Christenthum, der Katholicismus durch den Protestantismus weder vollständig vernichtet wurde, noch jemals vollständig verrichtet werden wird; wie es neben Republiken stets absolute Monarchien, neben der Civilisation stets Vandalismus giebt und geben wird: so wird auch speciell in der Musik die Phrase stets neben dem Gedanken, das Formelle neben dem Ideellen, die Orthodoxie neben der freien fortschreitenden Entwickelung, das Exoterische neben dem Esoterischen stets fort bestehen, und bestehen müssen. Es kommt lediglich darauf an, daß man Beiden die richtige Stellung anweist, ihre relative und absolute Bedeutung wohl unterscheidet, und die Nebenphasen von der Hauptrichtung zu trennen weiß.

Dies ist aber eine Aufgabe, welche meistens erst der historischen Forschung anheimfällt, mit Ausnahme der wenigen Auserwählten, denen jener Feldherrnblick angeboren ist, welcher im Gewühl der Gegenwart schon für die Zukunft denkt und bildet. Wem der Sinn für historische, nothwendige Entfaltung und Fortentwickelung verschlossen ist und wer jenen Feldherrnblick nicht besitzt, welcher vermöge der Divination und des Instinktes, der dem Genie eigen ist, vor Abwegen bewahrt, — nun der muß sich eben zu helfen suchen, wie es gehen will; der tappt umher und kämpft auf jener kleinen Stelle, welche ihm von der Natur angewiesen wurde, um sich da wenigstens zu behaupten, wo er steht; der glaubt zu treiben, aber er wird getrieben, oder — geht unter.

In den Zeiten des erbittertsten Kampfes, wie die gegenwärtige in der That ist — eine Zeit, die so direct an die der Gluckisten und Piccinisten erinnert, daß dieser Vergleich ganz von selbst sich aufdrängt — in solchen Zeiten, wo die Concentration Gleichgesinnter zu einer Partei geradezu eine Nothwendigkeit ist, erscheint es doppelt schwierig, das richtige Maß allenthalben streng einzuhalten, die nothwendige Ruhe und Besonnenheit nach allen Seiten hin zu bewahren, und im Eifer und in der Hitze des Kampfes nicht über das Ziel hinauszuschießen. Dies gilt in gleichem Maße für den Blick nach Rückwärts, wie für die Bewegung nach Vorwärts. Ohne hier die übereilten Reactionsbewegungen unserer Gegner näher beleuchten zu wollen, welche mit dem Motto: „Sauve qui peut!" ein wahres salto mortale machten, und ein halbes Jahrhundert rückwärts mit einem Satz übersprangen, um nach Befinden sich hinter Mozart, Haydn, Händel oder Bach zu verschanzen — wollen wir nur die Vorgänger und die eigene Stellung der Führer unserer Partei in's Auge fassen, welche mit eben so viel

Kühnheit als Consequenz auf die retrograde Bewegung jener Kurzsichtigen schließlich mit einem kecken Gedankenflug antworteten, der ein halbes Säculum **vorwärts** übersprang und im Reich der „Zukunft" sich niederließ.

Werfen wir einen Blick auf die letzten Jahrzehnte, so finden wir in dieser nächsten Vergangenheit die ebenso einfache als natürliche Lösung der interessanten Stellung unserer Gegenwart. Fast gleichzeitig wurden uns in den letzten Zwanzigerjahren die größten musikalischen Genies jener Zeit: **Weber**, der unsterbliche dramatische Componist, **Beethoven**, der unübertreffliche Instrumentaldichter, und **Schubert**, der größte Lyriker, entrissen. Die musikalische Welt stand verwaist am Grabe dieser Triumvirn, sie schien durch ihren Verlust völlig rathlos geworden. Die Gesammtanstrengungen sämmtlicher Weber'scher Epigonen, eines Marschner, Lindpaintner, Lachner u. s. f., konnten natürlich nicht für den Verlust Weber's entschädigen; was aus der Instrumentalmusik noch werden sollte und werden **könnte**, war nach Beethoven's Tod eine so schwer zu lösende Frage, daß dieselbe bis jetzt, ein Vierteljahrhundert lang, sich fort und fortgesponnen hat; und die unmittelbaren Nachfolger **Schubert's** waren am Wenigsten dazu geeignet, die Lyrik in ihren Consequenzen auszubeuten. Man warf sich den Italienern in die Arme, um in der **Gefühlsoper** Ersatz für wahre dramatische Schöpfungen und für die Lyrik zugleich zu finden — Rossini's Stern glänzte damals gerade am hellsten, Bellini's Sonne war im Aufgehen, die Italiener siegten — zum letzten Male. Denn schon rückte die französische Phalanx, Meyerbeer an der Spitze, heran, und es begann ein Kampf zwischen zwei feindlichen Principien der exclusivesten Art, aus welchem, wie bekannt, die **Situationsoper** siegreich hervorging.

Dieses Interregnum der deutschen Oper, während fremde Mächte sich auf deutschen Bühnen bekämpften, war für unsere nationale Kunst eine sehr heilsame Lehre — momentan natürlich empfindlich genug, in ihren Folgen aber höchst wohlthätig. Gegen diese Uebermacht anzukämpfen, war keine geringe Aufgabe, aber sie wurde gewagt. R. **Schumann** gründete die „**Neue Zeitschrift für Musik**"; gleichzeitig mit diesen literarischen Bestrebungen wagte man kühne künstlerische Thaten, und auf den Gräbern von Beethoven und Schubert erblühten junge hoffnungsvolle Zweige. Es galt zunächst das dem deutschen Element überhaupt zunächst Liegende und speciell jenen jungen strebsamen Geistern vorzugsweise Beschiedene, das Lyrische und Instrumentale, weiter auszubilden. Die Oper überließ man ihrem Schicksal; man polemisirte zwar dagegen mit Glück — so war **Schumann** der Erste, der gegen **Meyerbeer** siegreich in die Schranken trat, — man warf sich hier aber fast ausschließlich auf das **kritische** Gebiet, während anderwärts sich ein neues musikalisches Leben desto wärmer und entschiedener regen konnte. Ungarn, Polen, Frankreich und Deutschland reichten sich in ihren jungen Söhnen die Hand — **Liszt**, **Chopin**, **Berlioz** und **Schumann** traten fast gleichzeitig auf, suchten und fanden sich, ergänzten sich gegenseitig und strebten nach gleichem Ziel, Jeder auf seine Weise.

Wie warm und lebendig schloß sich **Schumann** in der ersten Periode seines Wirkens an **Berlioz** an! Man lese die ersten Bände der „Neuen Zeitschrift" und man wird erstaunen über die Liebe und Theilnahme, die Schumann dem jungen Pariser „Titanen an musikalischer Kraft" entgegenbrachte. Daß das später anders wurde, lag in der Verschiedenheit ihrer Naturen und in der Unvollkommenheit alles Menschlichen — aber von Anfang an verband sie das richtige Gefühl, daß ihre Bestrebungen, wenn auch auf verschiedenen Wegen, nach dem gleichen Ziel gingen. **Berlioz**, obgleich der Aeltere, ging weiter als **Schumann**, er ging für **Schumann** sogar zu weit, obgleich **Berlioz** gerade der Consequenteste von Allen war, und deshalb auch am Weitesten über die Gegenwart hinaus in die Zukunft ragt. **Schumann** fußte auf **Beethoven** und **Schubert** zugleich, die lyrische und epische Natur kämpften fortwährend in ihm. **Berlioz** fußte dagegen **nur** auf **Beethoven**. Er bildete ihn bis zu jenem Punkte aus, wo die Instrumentalmusik geradezu in die **dramatische** übergeht. **Berlioz'** Natur war auch unter allen Geistern jener Periode die für das **Dramatische** am entschiedensten begabte, er griff seiner Zeit hierin weit voraus, mußte aber gerade deshalb auf so energische Hindernisse stoßen, daß der letzte entscheidenste Schritt, der ihm die Bühne dauernd gewinnen sollte, an der Ungunst und dem Unverstand seiner Zeit scheiterte. **Berlioz** kämpfte mit Riesenkraft sowohl kritisch, als durch seine Werke gegen den verbildeten Geschmack seines ganzen Volkes, er hat gelitten und gerungen wie Keiner, und was er trotz der ungünstigsten Verhältnisse dennoch geleistet und errungen hat, ist bewundernswerth — um so mehr, als Deutschland, welches ihn zuerst so brüderlich begrüßte, so lebhaft unterstützte, ihn später wieder fallen ließ, um ihn endlich, aber erst jetzt, desto wärmer und begeisterter wieder aufzunehmen und zu erheben, weil endlich auch seine Zeit gekommen war.

Schumann hatte sich unterdeß consolidirt, seiner subjectiven Künstlernatur gemäß ausgebildet und befestigt. Die Instrumentalmusik und Lyrik der Schu-

mann'schen Richtung ward von nun an mehr in der Breite, als in der Tiefe ausgebildet, so weit man auf diesem Wege eben kommen konnte. Liszt und Chopin bildeten ihre Richtung ebenfalls consequent durch, beschränkten sich aber vorläufig nur auf das Pianoforte. Die kritischen Bestrebungen verfolgten ihren Weg, sie kämpften mit immer mehr Glück gegen die falschen Richtungen der dramatischen Musik auf deutschen Bühnen, aber auf kritischem Wege allein konnte man hier nicht mehr weiter gelangen. Die deutsche Oper hatte seit Weber's Euryanthe factisch keinen Schritt vorwärts gethan, obgleich Marschner und Spohr zu den schönsten Hoffnungen berechtigten, dieselben aber nur theilweise erfüllten, weil sie ihrer innersten Natur nach keine reformatorische, sondern nur eine ausbauende Mission zu erfüllen hatten.

Ist aber die Zeit endlich gekommen, wo ein Reformator dringend Noth thut, so ist er auch stets erschienen. Die Kritik, welche Schumann, — weil er erreicht hatte, was er erreichen wollte, — von 1844 an ganz aufgab, indem damals die Neue Zeitschrift für Musik in Brendel's Hände überging, konnte, ohne realen Grund und Boden und ohne wahrhaft national = künstlerische Anknüpfungspunkte, natürlich kein Genie schaffen — sie konnte nur die Wege bereiten und die Bahn zeigen. Sie hatte gethan was sie konnte, als zur rechten Zeit der Rechte kam, — Richard Wagner.

(Fortsetzung folgt.)

Aus Königsberg.

II.

Wieniawski's Kammermusiksoiréen. Concert des Gustav-Adolph-Vereins.

Die Gebrüder Wieniawski gaben eine Anzahl (ich glaube 5—6) Concerte vor einem sehr zahlreichen Publikum, das von dem ausgezeichneten Spiele der talentvollen Virtuosen begeistert war. Welche Gluth in diesem Spiele, das Einen electrisiren kann! Henri, der Geiger, scheint eine eigenthümliche Technik aus sich herauszubilden und ihre glänzende Wirkungsfähigkeit bewährt sich praktisch. Joseph, der Clavierspieler, ist wie ein junger Löwe, dem die Mähne schon wächst. Er spielt ganz vorzüglich. Wenn er Liszt spielte, so gab es Funken — sie wurden im Publikum zur Flamme. — Erst im Privatverkehr lernt man die ganze Fähigkeit der Virtuosen kennen, und ich möchte behaupten, es zeuge eben dies von einem reicheren inneren Borne, falls sich nämlich die Individualität als eine menschlich gehaltvolle herausstellt. Wie z. B. der liebenswürdige Schalk voll Esprit sich mit der Darstellung des Künstlers charakteristisch vereinen kann, mußte ich erst jetzt erfahren. — Ein Virtuose, der nichts hat als was er im Concert giebt, oder der Alles was er vermag, im Concert geben kann und — darf, ist nur eine Art menschgewordene Spieldose: Thalberg wie auch andere, gleichwohl höchst schätzenswerthe und mit Recht berühmte, Schönspieler dürften zu einem solchen Virtuosengenre gehören. Man wittert so etwas schnell! Persönliche Stimmungen scheinen bei ihnen nie vorhanden zu sein, denn immer und immer spielen sie „hübsch". Was Erlebnisse und ihre Einwirkung auf die Productionsweise des Virtuosen sind, ist ihnen fremd. Sie sind im Leben entweder enchantirt oder blasirt und der Concertsaal ist der Ort, wo sich Enchantement und Blasé Rendezvous geben: Beides verschmilzt sich zu einer Einheit, deren matt-schmerzlich-süß-lächelnder Ausdruck eben der Schönspieler ist. — Oh, ich höre einen solchen mit vielem Vergnügen! — Höre ich ihn aber nicht, — ei, so mache ich mir nicht so viel daraus! — Die Compositionen der beiden Wieniawski sind im Geiste einer lebenvollen Virtuosität geschaffen: charakteristisch in Melodien wie Passagen sind diese letzteren nicht bloßes Klangspiel, sondern Ausdruck solcher Stimmungen, in denen die Seele gleichsam moussirt. Guter harmonischer Grund und solider Bau ist ihnen dabei eigen.

Die Kammermusik-Soiréen der HH. Schuster (Violinist) und Hünerfürst (Violoncellist) brachten uns mehreres Gute in meist guter Ausführung. Außer den Klassikern waren es Schubert und Mendelssohn, welche zum Vortrag kamen; bei einem Trio von Schubert spielte Hr. Marpurg, bei einem anderen von Mendelssohn Frl. Hirschfeld (eine auf dem Leipziger Conservatorium gebildete Königsbergerin) die Clavierpartie. Hr. Steingraber, ein tüchtiger Geiger, dessen Zwischenact-Solovorträge im Theater oft von glücklichem Erfolge begleitet waren, wirkte ebenfalls in den Soiréen mit. Hr. Marpurg trug auch Liszt's glänzende Tannhäuser-Illustration in einer derselben vor. Leider wurde Neues nicht gebracht, Schumann'sche Streichquartette fanden die Concertgeber in keiner der hiesigen Musikhandlungen, was ziemlich frappant ist. Doch wurde ein Quartett von dem jungen Martin Cohn aufgeführt, das uns einen guten Künstler in dem Componisten verspricht; derselbe ist kürzlich zu dem Leipziger Conservatorium übergegangen, woselbst eine der nächsten öffentlichen Prüfungen wahrscheinlich Zeugniß seines Compositionstalentes geben wird. Das Quartett schien eben in der Periode geschrieben zu sein, wo Empfindung und

Reflexion den bedeutungsvollen Knoten im Entwickelungsgange des werdenden Künstlers schürzen. Wo andere „Angehende" matte melodische Sentiments geben, kurz, gewöhnlich werden, da finden sich bei Cohn Sonderbarkeiten, von denen sich bald zeigen wird, ob sie auf schlechte Verdauung des bereits in sich Aufgenommenen oder auf eine erwachende Originalität deuten lassen. Jedenfalls war das Quartett als Erstlingswerk von ungewöhnlichem Interesse, und wir wollen dem Künstler ein blühendes Gedeihen hiermit als freundlichen Gruß aus seiner Vaterstadt herzlich wünschen!

Für den Baufond einer Orgel in der Kirche zu Oschatz wurde von Seiten des Gustav-Adolph-Vereins ein Concert veranstaltet, welches unter der Leitung des Hrn. Marpurg stand und ein sehr gutes Programm hatte. Es theilte sich in geistliche Musik, Kammer- und Opernmusik; unter andern Stücken kamen darin vor: das Händel'sche Halleluja aus dem Messias, das B-Moll-Trio von Volkmann, Händels Claviervariationen in E-Dur (aus den Suiten) und die Scene mit dem Spinneliede nebst der Ballade aus Wagner's fliegendem Holländer. Ueberall wurde die Clavierpartie mit bekannter Gewandtheit von Hrn. Marpurg ausgeführt, auch bei den Chorstücken, denn leider war ein Orchester nicht vorhanden. Das Volkmann'sche Trio schien zu interessiren, theilweise zu ergreifen, doch im Ganzen zu befremden und zu ermüden, was wohl von der gewaltig aufgeregten Stimmung mit seltenen Ruhepunkten, und der durchweg mehr oder weniger düstern Färbung des Ganzen kommen mag. Die drei Instrumente, Clavier, Violine und Violoncello, haben zu viel auszudrücken, so daß Material und Gehalt nicht im rechten Verhältniß zu einander zu stehen scheinen. Unsere drei tüchtigen Spieler (Marpurg, Schuster, Hünerfürst) leisteten Vorzügliches, doch war es immer ein Kampf, ohne Niederlage freilich, doch auch ohne Sieg. Das Stück zeigt uns übrigens in seinem Componisten einen sehr bedeutenden Mann, den wir uns wohl merken wollen; es hat componirt werden müssen, oder der Mensch Volkmann wäre entzwei gegangen — das fühlt sich aus der Musik heraus und ich meine, das sei eine Seltenheit heut zu Tage! die verfl..... (bitte um Verzeihung!) „Routine" verdirbt die Musikliteratur, denn sie ist es, die sich als Factor beim Componiren in wahrhaft widriger Art so überwiegend geltend macht! Ein Componirer, der die Phrase zu handhaben versteht, kann mit Hülfe der Routine das ganze Publikum vergiften. Wenn immer nur allein wirkliches künstlerisches Bedürfniß zum componiren triebe, so hätten wir zwei Drittheile schlechter Compositionen weniger. Derselbe Reiz aber, der in der Gymnastik oder im Turnen liegt, scheint mir bei manchen Musikern auch im Componiren zu liegen. Man gehe einmal mit einem fixen Turner im Freien spaziren, gemüthlich plaudernd — Hopps! weg ist er — denn das Ebenbild Gottes schlägt plötzlich ein Rad, bloß aus dem Grunde: weil die Routine geschmeidigen Gelenken Begeisterung gab; ein ebener grüner Plan, ein freier Pfahl oder ein Sperrbaum ist dem Turner das, was dem Componirer der Anblick der Claviatur, des Notensystemes und das Gefühl der Routine in der Phrasenbehandlung ist; — das Eine sehen und sich der Andern bewußt werden erzeugt — Kunstwaare. Es giebt Meister, welche zahlreiche musikalische Turnstücke geschrieben haben: sie sind's einmal gewöhnt, alle Morgen Punkt Neun an den Schreibtisch zu gehen, um in der ewig jungen „Natur der Harmonik und der Metrik" die gewohnte Bewegung sich zu machen. Das Turnen ist eine ganz vortreffliche Sache, doch nur um deswillen, was sie fördert: Körperbildung; an sich ist sie aber doch nichts, und der unwillkürliche Sprung des lustigen Böckleins auf grüner Weide ist gewiß zehntausendmal preiswürdiger, als die glänzendste Parforcetour des gewandtesten Gymnasten. — Wenn nun so Mancher bedenken möchte: daß seine gewaltigen Symphonien von Nr. 1 bis 10 nicht so preiswürdig seien, wie das gepfiffene einfache Impromptu des stillvergnügten Bauers hinterm Pfluge, dann ...... würde sich mancher Musikalienverleger freuen können, der nun sehr — sehr niedergeschlagen ins große Buch sieht. Die Scene aus dem fliegenden Holländer wurde in jeder Hinsicht vortrefflich ausgeführt und hat bei dem versammelten sehr gebildeten Zuhörerkreise großes Glück gemacht. Ich möchte sehnsüchtig gerne die ganze Oper erleben! dies Fragment muß überall gefallen, es ist so lebendig, anfangs so freundlich und dabei von tiefem Sinn, nachher so ergreifend.

L. Köhler.

Dresdner Musik.

XI.

Hector Berlioz in Dresden.

> Hector Berlioz aus Paris, den wir vorläufig unseren Lesern als einen Titanen an musikalischer Kraft vorstellen, wird ehestens seine Symphonien in Deutschland aufführen.
>
> R. Schumann,
> in der Neuen Zeitschrift für Musik, Band 2, Nr. 45.

Als ich das letzte Mal ausführlich berichtete, war Frühlings-Anfang. Heute ist schon Sommers-Anfang. Zwischen Aequinoctium und Solstitium ist

aber ein Stern erster Größe an unserem Zenith aufgegangen, der mit wunderbarem Glanze loderte. Sein Lichtglanz übertraf den der Leyer und des Jupiter. Man konnte ihn nur der Helligkeit der Venus gleich setzen, wenn sie der Erde am nächsten steht. Drei Wochen stand er an unserem Horizont, und in der Walpurgisnacht verschwand er plötzlich wieder.

Ich meine nicht den Stern des Tycho de Brahe, oder eine andere Himmels-Erscheinung von glänzender, aber kurzer Dauer. Sie errathen, daß ich von Berlioz sprechen will. Darnach verlangte mich seit Wochen schon mit wahrer Sehnsucht und aus voller Seele. Warum es nicht eher geschehen konnte, wissen Sie, geehrter Freund, und mögen deshalb meine Entschuldigung bei Denen übernehmen, welchen mein Bericht jetzt als moutarde après dîner erscheinen sollte.

Daß Berlioz hier war und einige Concerte gegeben hat, ist allerdings eine sehr alte Neuigkeit, die man vielfach gehört, gelesen und beinahe schon wieder vergessen hat. Viel Mehr als diese einfache Thatsache werden Sie aber nirgends vernommen haben. Von Wem sollten Sie auch aus Dresden Mehr darüber erfahren? Mund und Ohren der Dresdner Tages-Kritiker sind für ganz andere Dinge von „größter Wichtigkeit" — wie jetzt für das Gastspiel der La Grua — in so außerordentlich großen Dimensionen offen, daß es ihnen nicht möglich ist, sie dann auch aufzusperren, wenn statt einer Sängerin endlich einmal ein wahrhafter Genius in ihrem beschränkten Gesichtskreise erscheint. Sie kennen wohl Göthe's prächtige Maxime: „Es hört doch Jeder nur, was er versteht!" — Aus diesem Grunde hörte die Dresdner Tageskritik von Berlioz äußerst Wenig! — — — —

Einen vollendeten Gegensatz zu dem wahrhaft kindischen Gebahren der hiesigen ephemeren Kritik bildete aber die Dresdner Kapelle durch den echt künstlerischen, hinreißenden Enthusiasmus, mit welchem sie Berlioz, seiner und ihrer würdig, durch Wort und That gefeiert hat; bildete ferner das gewählte und dankbare Publikum mit seiner würdigen, einmüthigen Haltung, mit seiner warmen Empfänglichkeit und seinem reichen Beifall. Davon Ihnen zu berichten ist mir eine wahre Herzensfreude.

Bevor Berlioz hier ankam, war der Boden für ihn durchaus nicht günstig. Das Publikum war über die künstlerische Bedeutung von Berlioz völlig im Unklaren — es wiederholte sich hier sogar die alte Geschichte, daß man Berlioz mit Bériot verwechselte und unseren großen Hector für einen Geigenvirtuosen hielt — man verhielt sich zum größten Theile indifferent, und die Folge davon war, daß das erste Concert im Theater ein nur mäßiges Publikum versammelt fand. Die Kritik war natürlich von vorn herein gegen Berlioz eingenommen, wie man es hier nicht anders erwarten konnte. In der Kapelle endlich hatten sich einige ungünstige Traditionen aus früherer Zeit erhalten. Man erinnerte sich, daß Berlioz im Jahre 1843 hier nur wenig gefallen hatte und daß seine „Symphonie fantastique" ein sehr schweres aber „unklares" Musikstück sei. Die jüngeren Mitglieder der Kapelle hatten die früheren Concerte unter Berlioz noch nicht erlebt, sie kannten die Symphonie fantastique nur aus einer Aufführung vor einigen Jahren, die nach Allem, was ich davon vernommen, allerdings „höchst schaudervoll" gewesen sein muß.

Man erwartete also Berlioz höchstens mit Neugier, aber ohne Sympathie. Das änderte sich aber merkwürdig, als er erschien. Schon nach der ersten Probe war die Kapelle wie umgewandelt. Ein Gefühl der Bewunderung und der lebhaftesten Sympathie ergriff Alle und steigerte die künstlerischen Leistungen zu einer Vollkommenheit und einem begeisternden Feuer, welches die bewundernswerthesten Resultate erzielte.

Die Dresdner Kapelle spielte unter Berlioz' Direction mit einem Wort vollendet. Ich habe sie seit Wagner nie so gehört, habe nie vorher Gelegenheit gehabt, sie in so unbeschränktem Maße bewundern zu können, als an jenen Abenden, wo der Geist von Berlioz wie in lichtvollen Strahlen von seinem Directionspulte auf Alle überströmte. Die Dresdner Kapelle hatte unter Berlioz sich wiedergefunden, sie hatte sich erhoben wie ein Mann, sie zeigte sich wieder einmal in ihrer wahren Größe und Kraft.

Warum konnte das Zauberwort nicht gesprochen werden, daß der erwachte Riese nicht wieder in Schlummer versank? Es war, als hätten uns diese Künstler zeigen wollen: „So sind wir eigentlich, das können wir leisten, und noch Mehr — wenn nur der Rechte kommt, der uns führt!" — Und dieser Rechte, ein Künstler von Gottes Gnaden, stand vor uns, und führte sie siegend ein in seine erhabene, wunderbare Kunst, aber er mußte sie wieder verlassen! — Berlioz und die Dresdner Kapelle gehörten zusammen; sie würden vereint das Größte leisten und ein Muster für ganz Europa sein können. Aber Berlioz sitzt einsam unter seinen Partituren in Paris, welches ihn nie verstehen wird — und die Dresdner Kapelle — — — — — — — — — —.

Doch genug. Wir wollen heute die alten Klagen nicht wiederholen, denn daß Berlioz längere Zeit bei uns weilte, war eine Entschädigung für so manche Entbehrung. — Sein erstes Concert war schon ein

glänzender Sieg, und zwar nicht nur ein Sieg des Componisten über Vorurtheil, Neid und Verläumdung; nicht nur ein Sieg, durch die Kapelle, über das Publikum, welches in die lauteste Bewunderung ausbrach, sondern dieser Abend war auch insofern merkwürdig, als an ihm Faust's Verdammung zum ersten Male ganz, in allen vier Theilen zur Aufführung kam.

Man hat Berlioz so oft vorgeworfen, daß er nur Bruchstücke seiner Werke zu Gehör bringe. Er wußte wohl, warum. Dresden war der Ort, auf diese Beschuldigungen durch Thatsachen zu antworten. Ein kleineres, weniger geübtes und weniger vollständiges Orchester ist nicht im Stande, diese Riesenwerke vollständig zur Geltung zu bringen, darum ließ Berlioz lieber diesen Tadel über sich ergehen, als daß er, einer ungerechten Anklage zu Gefallen, die Totalität seiner großen Werke geopfert hätte. Daß aber Berlioz in Dresden zum ersten Male seinen ganzen Faust aufführte, ist der beste Beweis, daß ich über die Leistungen unserer Kapelle nicht zu viel gesagt habe.

Wie kann ich Ihnen den wunderbaren Eindruck beschreiben, den dieser dritte und vierte Theil auf mich machten, nachdem ich die beiden ersten schon genau kannte. Was soll ich sagen von Mephistopheles Beschwörung der Irrlichter, jenem Irrlichter-Tanz mit seinen seltsam sprühenden und schimmernden Lichtern, mit den wollüstig sich wiegenden und geisterhaft wachsenden Gestalten, welche die Musik uns plastisch hervorzaubert! was von der wunderbar grauenvollen Höllenfahrt mit dem Chor der Dämonen und Verdammten — dem furchtbar Gewaltigsten was ich kenne! — Es ist, als wäre Berlioz in die Hölle selbst hinab gestiegen und hätte jene schaurig großartigen Harmonien dem Pandämonium mit Riesenkraft abgerungen. Wie soll ich Ihnen die merkwürdigen Lieder beschreiben, den „König von Thule", „Meine Ruh' ist hin", und das „Ständchen" des Mephistopheles, Lieder, deren Melodien uns so fremdartig und überraschend sind, daß wir kaum uns darein zu finden glauben, sie aber doch nicht wieder verlassen können, weil sie so intensiv und charaktervoll sind; ferner die herrliche Liebesscene zwischen Faust und Gretchen; den prächtigen Zapfenstreich mit dem Studentenchor vor Gretchens Fenstern; den Spottchor der lärmenden und neidischen Nachbarn, und so manche kleinere Nummer voll unbeschreiblicher Feinheit, treffender Schärfe, erschütternder Kraft.

Das detaillirt zu schildern und zu analysiren, kann nicht die Aufgabe einer Correspondenz sein. Hier beschäftigen wir uns nur mit der Ausführung und mit dem Erfolg. Beide waren großartig. Der Erfolg war so bedeutend, daß unmittelbar nach dem Schluß des ersten Concertes, und nachdem Berlioz zwischen jedem Theil gerufen worden war, der Intendant v. Lüttichau persönlich Berlioz bat, dasselbe Concert zwei Tage später zu wiederholen. Die erste Aufführung des Faust fand im Theater, am 22sten April, das zweite am 24sten April statt. Zur ersten Aufführung waren nur 3 Proben möglich gewesen, zur zweiten konnte gar keine Probe stattfinden — und doch war die Execution ganz vorzüglich. Ich dächte, das wäre wohl eine Feuerprobe für die Vortrefflichkeit des Orchesters! Für die der Sänger aber nicht weniger. Die Chöre waren so exakt und sicher einstudirt, wie man es von unserem vortrefflichen Fischer nicht anders gewohnt ist. Die Doppelchöre der Studenten und Soldaten, der Sylphen und Gnomen, und ähnliche schwierige Partien, wurden mit großer Präcision und Kraft ausgeführt. In dem Schluß-Chor der seligen Geister, dessen Instrumentation aus lauter zitternden Sonnenstrahlen gewoben scheint, welche vom Himmel auf die gerettete Margarethe herniederzucken und sie zum Aether emportragen — waren die Kinderstimmen mit ihrem: „Komm Margarethe!" von wahrhaft ergreifender Wirkung.

Ganz vorzüglich waren die Soli bedacht. Vor Allen zeichneten sich Weixlstorfer als Faust, und Mitterwurzer als Mephisto aus. Wir haben Weixlstorfer kaum jemals tiefempfundener und wirksamer singen hören. Berlioz selbst sagte uns, daß in Deutschland noch Keiner ihm den Faust so zu Dank gesungen habe. Daß Mitterwurzer ein ausgezeichneter Mephisto war, läßt sich bei dem hohen Range, welchen dieser vorzügliche Künstler einnimmt, natürlich voraussetzen. Auch Frl. Agnes Bunke war ein prächtiges Gretchen. Ihre musikalische Sicherheit im Vortrag und ihre echt deutsche Gefühlswärme kamen bei dieser rein lyrischen Partie weit mehr zur Geltung und Anerkennung, als in so mancher dramatischen Aufgabe, deren sie sich, ihrer elegischen Natur zuwider, auf der Bühne oft ohne hinreichenden Erfolg unterzogen hat. Auch Abiger sang seine „Ratt' im Kellernest" weit besser, als wir sie bis jetzt gehört haben. Kurz, die Aufführung war vorzüglich und der Erfolg der zweiten Aufführung des Faust noch glänzender, als der der ersten. Das Publikum folgte mit seltener Spannung und Aufmerksamkeit, der Beifall war einmüthig und enthusiastisch. Nicht eine mißbilligende oder gar gegnerische Stimme ließ sich vernehmen; von einer organisirten Opposition, wie sie in Leipzig sich versuchsweise breit machen wollte, war keine Rede.

Fünf Tage später, am 29sten April, fand schon das dritte Concert statt, welches namentlich dem

Orchester noch schwierigere Aufgaben stellte, als Faust. Es kamen darin beide Ouvertüren zum Cellini, die Flucht nach Egypten, und die ganze dramatische Symphonie, Romeo und Julie, zur Aufführung. Diese enorme Aufgabe in 5 Tagen zu bewältigen, war wahrlich keine Kleinigkeit, und doch löste sie das Orchester noch vorzüglicher, als in den zwei ersten Aufführungen. Die Ouvertüren zum Cellini wurden mit hinreißendem Feuer und staunenswerther Präcision, ganz mit dem Schwung und Humor wiedergegeben, welche der Componist mit Meisterschaft hinein gezaubert hat. — Damit man dieses Lob nicht für übertrieben halte, sei es vergönnt, hier eine Anekdote einzuschalten. Man hatte von vielen Seiten gewünscht, daß Berlioz seine Lear-Ouvertüre, welche in früheren Jahren hier schon gehört worden war, dem Programm einverleiben möge. Von anderer Seite ward aber gefürchtet, das Concert möchte dann zu lang und ermüdend werden, und überdies wäre eine Probe zur Lear-Ouvertüre nicht mehr zu ermöglichen gewesen. Während dieser Verhandlungen erklärte Berlioz, er sei bereit, die Lear-Ouvertüre mit der Dresdner Kapelle ohne Probe, prima vista im Concert zu spielen, wenn die Unmöglichkeit einer Probe das einzige Hinderniß sei! — Ein glänzenderes Zeugniß kann einer Kapelle wohl nicht ertheilt werden, als dieses von einem der ersten unter allen jetzt lebenden Dirigenten! — — —

Dem entsprechend war denn auch die Aufführung von Romeo und Julie. — Die drei großen Instrumentalsätze (Fest bei Capulet, Liebesscene und Fee Mab) machten in ihrer Virtuosität der Ausführung eine überwältigende Wirkung. Wie plastisch schön war die Fee Mab bis in das kleinste Detail ausgearbeitet! Einen reizenderen Geisterspuk könnte man nicht träumen, so fein wie Spinnweb, so heimlich wie Liebesgeflüster, und doch so klar und glänzend wie Wellenspiel im Vollmondsstrahl! Die Liebesscene mit ihrer nie enden wollenden Liebesseligkeit und ihrem erhabenen Aufschwung der heiligsten Gefühle, Romeo's sanfte Liebesklage und das wirbelnde und jubelnde Fest bei Capulet — das waren Leistungen der Kapelle, denen selbst der schärfste und erbittertste Tadler nichts hätte von ihrem Ruhme nehmen können. Da sah und hörte man recht deutlich, daß der Geist es ist, der lebendig macht! Und hier war es Berlioz' Geist, der diese herrlichen Kräfte belebte und begeisterte. — Eine sehr bekannte Persönlichkeit soll allerdings bemerkt haben, die Dresdener Kapelle habe bei ihren Aufführungen unter Berlioz eigentlich eine Niederlage erlitten. — Warum? — Weil sie unter einem fremden Dirigenten weit besser gespielt habe, als unter ihren eigenen. — In diesem Wahnsinn ist Methode! — — —

Die Soli treten in Romeo und Julie weniger gewichtig auf, als das Orchester. Doch sang Frau Krebs die Alt-Arie des Prologs mit Harfen-Solo, recht brav; Weixlstorfer konnte in der Fee Mab seine überraschende Sicherheit und Gewandheit im Vortrag wieder auf das Glänzendste bewähren, und Conradi sang die schwierige Baßpartie des Pater Lorenzo im Finale mit vorzüglichem Erfolg. Diese Baßpartie hat in Deutschland wegen ihrer Schwierigkeit ein ganz besonderes Renommée. Bekanntlich konnte das Finale zu „Romoe und Julie“ an mehreren Orten nicht aufgeführt werden, weil Pater Lorenzo regelmäßig umwarf, so z. B. in Leipzig in früherer Zeit Hr. Pögner, ruhmvollen Angedenkens. — Desto anerkennenswerther muß die tadellose Leistung von Conradi hervorgehoben werden. Man hörte eben hier bei allen Sängern, daß sie mit Liebe und Begeisterung bei der Sache waren und den Werth der Kunstwerke wie die Bedeutung ihres Schöpfers im vollen Umfange kannten und schätzten. Es kommt bei solchen titanenhaften Werken unendlich viel darauf an, ob man in ihren Geist wirklich eingedrungen ist, oder den Vortrag rein äußerlich, nur von der Oberfläche giebt. Und hier war es eben volles Verständniß und aufrichtige Verehrung, welche die Sänger und Spieler durchdrang, abgesehen davon, daß eine ganz vorzügliche Begabung sie auf das Glänzendste unterstützte.

Der großartige Doppelchor des Finale, der Schwur der Versöhnung, mit seinen gewaltigen Harmonien und seiner erschütternden Größe, kam durch das Chorpersonal zur entschiedenste Geltung; nicht minder die vorhergehenden äußerst schwierigen Chorpartien bei dem Leichenbegängniß der Julia, sowie der streitende Doppelchor der Capulets und Montagues. In solchen Momenten läßt sich der Werth eines guten Chorpersonales und die Trefflichkeit seiner Leitung am vollkommensten schätzen.

Die „Flucht nach Egypten“ verfehlte ihre Wirkung hier so wenig, wie anderwärts. In Folge ihrer leichteren Verständlichkeit und einer unnachahmlichen Grazie und Einfachheit, welche sich über diese biblische Legende mit patriarchalischer Ruhe und reizender Naivität verbreitet, erhebt das Publikum gewöhnlich diese Composition sogleich zu seinem Liebling. Der dritte Satz, die Ruhe der heiligen Familie, mußte repetirt werden. Zu diesem Erfolg trug Weixlstorfer nicht wenig bei, welcher sein Tenor-Solo ganz im Sinne des Componisten mit größter Zartheit und Innigkeit vortrug.

Das dritte Concert sollte dem Programm nach das letzte sein. Das Publikum hatte schon Berlioz wiederholt gerufen, als am Schluß, unter allgemeinem Zuruf des Orchesters die Concertmeister Lipinsky und Schubert dem verehrten Meister im Namen der Kapelle einen Lorbeerkranz überreichten. Das Publikum stimmte mit Enthusiasmus in den Jubel ein. Nachdem Berlioz in seinem Hotel angelangt war, überraschte ihn noch ein Ständchen, welches die Hornisten der Kapelle — jenes in Dresden rühmlichst bekannte Hornquartett — ihm darbrachten. Vom Kammermusikus Hübler war u. A. zu diesem Zweck der Abschiedsgesang der Hirten aus Berlioz „Flucht nach Egypten" für Hornquartett schleunigst arrangirt worden, eine Aufmerksamkeit, welche den verehrten Meister sichtbar ergriff.

Der Wunsch nach Wiederholung des letzten Concertes war aber ein so allgemeiner, daß zwei Tage später, am 1sten Mai, noch ein viertes Concert, mit Wiederholung des 2ten Programmes nachfolgte. Vier Concerte in 10 Tagen — diese Thatsache spricht deutlich genug für die lebhafte Theilnahme, welche Berlioz hier allenthalben gefunden hat. Berlioz hätte noch ein fünftes und sechstes Concert mit gleichem Erfolg geben können, wenn nicht am 1sten Mai die Ferien vieler Mitglieder der Oper begonnen hätten, deren Abwesenheit ein größeres Ensemble unmöglich machte.

Bei seiner Abreise ward Berlioz von einem großen Theil der Kapelle und von vielen Kunstfreunden Dresdens (welche allen Proben mit der gespanntesten Aufmerksamkeit beigewohnt hatten) mit den Zeichen der aufrichtigsten Verehrung und Liebe bis zu dem Wagen geleitet, welcher den geehrten Meister über Weimar direct nach Paris leider so bald wieder entführte. Berlioz schied nicht ohne Rührung, voll der Eindrücke, welche ihm den Dresdener Aufenthalt in vieler Hinsicht werthvoll gemacht hatten. Nicht wenig trug hierzu die Aufmerksamkeit und Bereitwilligkeit des Intendanten v. Lüttichau, die ehrende Zuvorkommenheit des Kapellmeister Reißiger (welcher Berlioz der Dresdener Kapelle in den schmeichelhaftesten Ausdrücken präsentirte und während der Proben die lebendigste Theilnahme bewies), und der dankenswerthe Eifer bei, mit welcher sich die Concertmeister Lipinski und Schubert im Verein mit der Kapelle der würdigen Aufgabe mit ungetheiltem Enthusiasmus hingegeben hatten, Berlioz durch die gelungene Aufführung seiner Werke zu feiern.

Eine so denkwürdige Erscheinung, wie Berlioz als Künstler und Mensch unbestritten ist, konnte trotz der kurzen Dauer unter solchen Verhältnissen nicht ohne nachhaltigen Einfluß bleiben. Nicht nur, daß die Kapelle sich wie neu belebt, künstlerisch erhoben und gestärkt fühlte, und so im engeren Kreise der Künstler Regungen und Entschlüsse sich kund gaben, die für das Kunstleben Dresdens später von Bedeutung werden dürften — sondern ganz direct bewährte sich auch Berlioz' Erscheinen von nachhaltigem Gewinn für unsere Musikzustände. Wir haben gegründete Hoffnung, daß die von Berlioz hier einstudirten Werke dem Concert-Repertoir der Kapelle dauernd einverleibt werden; es steht ferner in Aussicht, daß eins der gewaltigsten Werke des Meisters, sein Requiem, von der Kapelle im nächsten Jahre aufgeführt werden wird; endlich und vorzüglich haben wir fast schon die erfreulichste Gewißheit, daß seine Oper Benvenuto Cellini noch in diesem Jahre in Dresden gegeben wird! Berlioz wird zu diesem Zweck selbst hierher kommen und die Aufführung dirigiren. Mit dieser, für Dresdens Stellung in der Musikgeschichte wahrhaft epochemachenden, für die Dresdener musikalischen Kräfte ersten Ranges höchst ehrenvollen, und für die zahlreichen Freunde und Verehrer von Berlioz in Deutschland ebenso wichtigen als erfreulichen Nachricht sei für diesmal geschlossen. Wir dürfen hoffen, an jenem Tage, wo Cellini auf der hiesigen Bühne zum ersten Male im vollsten Glanz erscheinen wird, unterstützt von Künstlern und einer Kapelle von europäischem Ruf — an diesem Festtage aus allen Theilen von Deutschland die hervorragendsten musikalischen Persönlichkeiten in Dresdens Mauern vereinigt zu sehen.

Das sind die Resultate eines nur dreiwöchentlichen Aufenthaltes von Berlioz in Dresden! Was würde dieser Meister erst wirken können, wenn er immer bei uns weilen könnte! Dieser Wunsch ist hier ein allgemeiner. — Erkennen Sie daraus die Bewegung und Stimmung der Zeit!

Dresden, am 22sten Juni 1854. Hoplit.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Der Tenorist Auber hat in Mannheim und Carlsruhe gastirt.

Die Harfenspielerin Frau Rudolph, bisher am Leipziger Orchester, ist für das Karlsruher Hoforchester als Harfenistin engagirt.

Frl. Ney ist von Berlin nach Dresden zurückgekehrt und in der ersten Woche des Juli bereits drei Mal in den „Lustigen Weibern" von Nicolai, in Mozart's „Idomeneo" und

„Norma" von Bellini wieder aufgetreten. Diese drei Opern zeigen recht schlagend ihre enorme Vielseitigkeit. —

Musikfeste, Aufführungen. In Königsberg ist von einem großen combinirten Orchester unter Direction von Wegener u. A. die Vehmrichter-Ouvertüre von Berlioz mit großem Beifall aufgeführt worden. — Wagner's „Tannhäuser" hat daselbst bis jetzt 19 Vorstellungen erlebt. Johanna Wagner gastirte zwei Mal als Elisabeth.

Da das während der Münchner Industrie-Ausstellung beabsichtigte Musikfest nicht zu Stande kommt (angeblich aus Mangel eines passenden Locales), so wird Berlioz von Paris aus sich nach München begeben und im Juli und August dort eine Reihe von großen Concerten veranstalten.

In der Dominikanerkirche in Wien ist am 29sten Juni unter Mitwirkung der Frau Tuczek-Herrenburg die große B-Dur-Messe von Haydn aufgeführt worden.

Der große musikalische Verein aus den Departements der beiden Sèvres, der Vienne, der beiden Charente, der Vienne und Vendée hat ein Musikfest im großartigsten Styl gefeiert. In Niort kam Haydn's „Schöpfung", in Larochelle Mendelssohn's „Paulus", in Angoulême Beethoven's „Christus am Oelberg" und in Niort wiederum Haydn's Jahreszeiten der Reihe nach zur Aufführung. Diese Propaganda für deutsche Musik in Frankreich wird die besten Früchte tragen.

Bei Anwesenheit des Königs von Preußen in Königsberg gab man „auf allerhöchsten Befehl" Wagner's „Tannhäuser, mit Johanna Wagner als Elisabeth. Man hatte in Königsberg Rossini's „Tancred" zur Aufführung „vorbereitet", mußte aber zum Erstaunen der Königsberger dafür Wagner feiern. Tannhäuser hatte so entschieden den Beifall des Königs, daß Hr. v. Hülsen in Berlin sich nunmehr veranlaßt sehen wird, das längst gehegte Projekt, Wagner auf der Berliner Bühne erscheinen zu lassen, nicht länger hinauszuschieben. Die zu diesem Zweck mit Wagner und Liszt gepflogenen Unterhandlungen haben zwar, wie wir schon in voriger Nummer bemerkten, bis jetzt zu keinem befriedigten Resultat geführt, doch giebt man in Berlin die Hoffnung noch nicht auf, endlich zum Ziele zu gelangen. Daß Wagner, Berlin gegenüber, besonders schwierig mit seinen Forderungen ist, dürfte schon bekannt sein.

Neue und neueinstudirte Opern. Vor Kurzem führte Duprez in Paris auf einem Privattheater vor eingeladenen Freunden seine, von den Pariser Directionen abgewiesene Oper „Jeliotte" auf. Dieses kostspielige Vergnügen, seine eigenen Werke zu hören, wurde noch durch die Ironie des Schicksals sehr verbittert, daß die Nummer, welche am meisten Beifall erhielt, ein — eingelegtes Duett aus „Armida" von Gluck war! Und die Eingeladenen waren doch die Freunde des Hrn. Duprez, und die Vorstellung war gratis!

Meyerbeer's „Nordstern" wird nicht, wie man früher berichtete, zuerst in Wien oder Berlin, sondern in Stuttgart zum Geburtstag des Königs (27ster Sept.) in Scene gesetzt werden. Ein sehr „theures" Geburtstags-Geschenk!

Auszeichnungen, Beförderungen. An der Stelle des verstorbenen Friedrich Schneider soll der Kapellmeister Kalliwoda aus Donaueschingen nach Dessau berufen werden.

Musikalische Novitäten. Die Partitur einer bisher noch ziemlich unbekannten Symphonie für Orgel, Streichquartett, 2 Oboen und Fagott von J. S. Bach ist so eben, zum praktischen Gebrauch bestimmt, von A. G. Ritter im Verlage von Heinrichshofen in Magdeburg herausgegeben worden. Die ausgeschriebenen Stimmen sind in beliebiger Anzahl in der Verlagshandlung ebenfalls zu haben. Das Werk ist ganz geeignet, die Aufmerksamkeit aller Musikfreunde zu erregen, da es sowohl als Studie von großem belehrendem Interesse, zugleich aber auch in der Ausführung von unvergleichlicher Wirkung ist, und daher unsere Organisten, die Gediegenes und Ansprechendes einem größeren Zuhörerkreise vorführen wollen, nichts Besseres und Empfehlenswertheres wählen können. —

Vermischtes.

Leipzig. Hr. Th. Formes aus Berlin gastirte hier mit entschiedenem Erfolg. Es hat dieser Sänger sehr schöne und wohlthuende Mittel und — was die Hauptsache — er versteht zu singen. Sein Spiel ist gewandt und liebenswürdig, wie seine ganze Persönlichkeit. Bis jetzt ist er zwei Mal als George Brown, zwei Mal als Masaniello und ein Mal als Gennaro (Lucrezia Borgia) aufgetreten.

Das Fortbestehen der italienischen Oper in Wien ist durch die schlechten Resultate der diesjährigen Staggione so problematisch geworden, daß Engagements für die nächste Saison auf höheren Befehl nicht abgeschlossen werden dürfen.

In Weimar ist mit der Fest-Vorstellung von Alfonso und Estrella am 24sten Juni die Opern-Saison geschlossen worden. Liszt begiebt sich zu dem Musikfest nach Rotterdam, die HH. Laub und Coßmann sind nach Prag und Baden-Baden abgereist. Der Intendant, Hofmarschall v. Zigesar, hat die Oberleitung der Weimarer Hofbühne in die Hände des Kammerherrn von Beaulieu übergeben.

In der neuen Philharmonischen Gesellschaft in London kam kürzlich Wagner's Ouverture zum „Tannhäuser" zur Aufführung, und fiel natürlich durch. Jetzt ist in der alten Philharmonie in London die B-Dur-Symphonie von Schumann gleichfalls mit Pomp durchgefallen, d. h. die Aufführung und das englische Publikum machten Fiasco, denn Schumann und Wagner können sowenig wie Berlioz vor einem Publikum und einer Kritik durchfallen, welche so bornirt und unwissend sind, wie England in Bezug auf

Musik zu sein sich rühmt. Wer Emil Naumann und die Brumm-Quartette des Cölner Männergesangvereines mit Lorbeer bekränzt, der muß nothwendig Wagner und Schumann für die „schlechtesten Componisten, die er je gehört hat" halten. Ein Lob aus solchem Munde wäre Beleidigung für unsere Kunstheroen!

Frau Henriette Sontag feiert in Mexico große Triumphe. Selbst Juwelen fehlen nicht als Beifallsbezeugungen, abgesehen von den nöthigen Blumen und Lorbeerkränzen und sonstigen Applaus-Utensilien. Fast jeden Abend erhält sie Serenaden. In Mexico finden wir das ganz in der Ordnung!

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Einundvierzigster Band. № 4. Den 21. Juli 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Betrachtungen
über
die Musik der Gegenwart und die Gesammtkunst der Zukunft
von
Franz Brendel.

Erster Artikel.

(Fortsetzung.)

Bei Wagner's erstem Auftreten, zu Anfang der vierziger Jahre, zeigte sich die Zerfahrenheit und Engherzigkeit leider deutlich genug, bis zu welcher die damaligen musikalischen Zustände schon wieder gelangt waren, nachdem kaum ein Decennium früher das musikalische „junge Deutschland" sich so einheitlich, freisinnig und vorwärts strebend an einander geschlossen hatte. Ohne es zu wollen und ohne es wohl selbst zu fühlen, hatte man sich in die Sackgassen einseitiger Kunstanschauungen und Manieren schon verrannt, und war immer tiefer in das subjectiv Specielle hineingerathen. Der jugendliche allgemeine Aufschwung hatte nicht gehalten, was er versprach, wenigstens glaubte man schon zu bald, genug gethan zu haben.

Charakteristisch war es für jene musikalische Periode, daß trotz des augenscheinlichen Verfalles der Bühne, und trotz der grenzenlosen Begriffsverwirrung und Heuchelei in den damaligen Opernzuständen, nicht ein Einziger jener Romantiker und Geistreichen sich bewogen oder berufen fühlte, mit einem Musterwerk aufzutreten und reformatorisch in die Verderbniß der Bühne einzugreifen. War es Mangel an Einsicht, Mangel an Schaffungskraft oder Mangel an Interesse für die höchsten Aufgaben der Kunst, welche in dem Dramatischen erst vollständig ihre Lösung finden — genug, die Thatsache steht fest, daß die ganze bezeichnete Periode, trotz der lautesten und dringendsten Mahnung der Zeit, an dramatischen Kunstwerken ärmer als je war und nichts hervorbrachte, was als fortschreitend und reformirend bezeichnet werden konnte.

Die nach-Weber'sche Schule hatte sich ausgeschrieben und war alt geworden; die Mendelssohn'sche Schule **konnte**, ihrer ganzen historischen und formellen Entwickelung nach, **keine** Oper, sondern nur Oratorien hervorbringen; Mendelssohn's eigene Versuche waren entweder unbedeutende Jugendarbeiten oder beschränkten sich auf einzelne Situationen und blieben

Fragmente. Gade soll zwei Opern geschrieben haben, von denen man aber nie etwas gehört hat — er wird wohl wissen, warum. Schumann's Versuch mit der „Genoveva" 1850 war am bedeutendsten, kam aber schon zu spät. Zehn Jahre früher wäre er vielleicht epochemachend geworden; weil für jene dürre Zeit Schumann's Streben und Ringen nach dramatischer Reform — welches in der „Genoveva" sich auf das Ehrenvollste, wenn auch nicht auf das Gelungenste kund gab, — als vereinzelte Erscheinung von nachhaltigerer Bedeutung hätte sein müssen, wenngleich man schon damals auf diesem halben Reformwege nicht weit gekommen wäre. — Den Gebrechen der Zeit gegenüber konnte nur eine Radikalkur helfen, und diese war bereits vermittelt, als Schumann die „Genoveva" veröffentlichte. Der „Rienzi", der „fliegende Holländer" und „Tannhäuser" waren schon erschienen, „Lohengrin" war bereits componirt.

Je epochemachender Wagner's Auftreten später werden mußte, um so vereinzelter mußte anfangs seine wahrhaft große Erscheinung unter den damaligen Zuständen bleiben. Er trat mit seiner Kunstanschauung und mit seinen Werken wie aus einer ganz anderen Sphäre so plötzlich und anscheinend unvermittelt in den beliebten Kreis herkömmlicher Formen und Gedanken, daß man ihn anfangs weder zu rangiren, noch anzuerkennen, noch zu begreifen fähig war. Solange Wagner sich noch theilweise in bekannten Opernkreisen bewegte — wie im Rienzi — folgte man ihm mit Theilnahme, ja mit Enthusiasmus. Der Erfolg des Rienzi war ein so überaus glänzender in Dresden, daß Berlin, Hamburg ꝛc. sich beeilten, ihn auf ihren Bühnen einzuführen. Als aber der fliegende Holländer erschien, verlautete bereits, „derselbe habe den Erwartungen nicht entsprochen, welche der Rienzi erregt habe", und über Tannhäuser hörte man vollends außerhalb Dresden fast nichts.

Es ist der schlagendste Beweis von der Unfähigkeit der damaligen Kritik, daß sie nicht fähig war, das Große, Bedeutende und Folgewichtige in Wagner's Opern auch nur zu ahnen, vielweniger zu erkennen! Es ist namentlich eine nie zu tilgende Schmach für die Dresdener Kritik, daß sie sich in ihren Referaten über Wagner's Tannhäuser so engherzig, einseitig, ja bornirt aussprach, daß man außerhalb Dresden, wo man nichts als diese Zeitungsartikelchen nach altem Schlendrian zu lesen bekam, natürlich keine Ahnung von dem erhalten konnte, was im Tannhäuser lebte und aus ihm folgerecht hervorgehen mußte. —

Bei Wagner's Erscheinen zeigte sich folglich auf das Entschiedenste, daß man bereits auf dem Punkte gestanden hatte, den Begriff für das wahre Wesen der Oper und den künstlerischen Sinn für die Bedingungen eines echten dramatischen Kunstwerkes, theoretisch wie praktisch gänzlich zu verlieren. Wir können daher mit aller Bestimmtheit behaupten, daß Wagner durch seine Kunstwerke allein in der Gegenwart noch nicht durchgedrungen wäre — wenn mit der praktischen Reform, deren Elemente in seinen Opern lagen, nicht eine kritische Reform Hand in Hand gegangen wäre, deren Ausgangs- und Anhaltepunkt allerdings in Wagner's Opern zu finden ist, deren eigentliches Fundament aber viel tiefer liegt, und, für die Zukunft bauend, auch weit über Wagner's Opern hinaus greift.

Diese kritische Reform konnte sich aber erst entwickeln, als Wagner als Schriftsteller auftrat. Durch eine seltsame Fügung des Geschickes trat dieses zweite, mächtige Moment erst ein, als Wagner nach seiner Entfernung aus Dresden der praktisch musikalischen Thätigkeit so gänzlich entrückt war, daß sogar seine Opern da, wo er sie geschrieben und einstudirt hatte, von dem Repertoir vollständig verschwanden. Die Wirksamkeit Wagner's als Kapellmeister in Dresden (von 1843 bis 49), die ohnehin bis dahin eine fast ausschließlich lokale geblieben war, verschwand mit seiner Entfernung gleichsam spurlos; das, was er sechs Jahre hindurch angestrebt hatte, war für den Augenblick annullirt. — Wir möchten wohl wissen, was bis jetzt aus Tannhäuser und Lohengrin geworden wäre, wenn nicht die Kritik damals für die Kunstwerke eingetreten und auf systematischem Wege energisch vorangegangen wäre! — Daß wir hier nicht jene alte Kritik des Schlendrians meinen, welche ihre Impotenz bei Wagner's Opern hinlänglich bewährt hatte, versteht sich von selbst. Elemente einer besseren Kritik auf neuen Fundamenten hatten schon vereinzelt sich kundgegeben, die Anregung zur Concentration und Krystallisation jener sporadischen Versuche zerstreuter Kräfte gab aber offenbar erst Wagner's Auftreten als Theoretiker.

Diese Kritik sah sich ganz natürlich von der alten Kritik, und ebenso von dem größten Theil der praktischen Musiker und Künstler gänzlich verlassen und einmüthig angefeindet. Solange man nur gegen fremde Eindringlinge und allgemein schädliche Mächte gekämpft hatte und solange man dies mit idealen Voraussetzungen thun mußte, weil eine künstlerische Realität, die Verkörperung jenes Ideales, eben nicht zu finden war — solange ließ man die kleine Zahl der ästhetischen Reformer ruhig gewähren, denn sie nützten Allen, durch Ausfegung fremden Unrathes, ohne den Sonderinteressen zu schaden. Sowie aber die Realität des Principes in Wagner verkörpert erschien, entspann sich ein allgemeiner Kampf ganz folgerecht. Er mußte sich zur Wuth, zum Fanatis-

mus steigern, als man gewahrte, daß es sich hier nicht etwa nur darum handele, Wagner als besten dramatischen Componisten zur Geltung zu bringen und seine Opern „durchzufechten" — sondern daß es auf eine Reform der gesammten Musikzustände abgesehen sei, und zwar auf eine Radicalreform, bei welcher die jetzt lebende und geltende Kunst nach und nach allen Boden verlieren mußte. Solche Gährungsprocesse konnten freilich die Wenigsten vertragen. Und wir nehmen ihnen das so übel nicht, weil sie fühlten, daß es ihnen dabei selbst an's Leben ging. Jeder wehrt sich seiner Haut, so gut er kann, nur soll er uns nicht einreden wollen, daß seine Interessen die der Kunst, und sein Privat-Heil das der Welt sei! —

Wagner's Schriften übten zunächst eine rückwirkende Kraft aus. Man lernte durch sie erst den eminenten Geist kennen, der Jahre lang in unserer Nähe gewirkt hatte, ohne daß man seine Größe ahnte. Bisher hatte er nur seine Kunstwerke für sich reden lassen, die wegen ihrer lokalen Einschränkung fast noch Niemand kannte. Jetzt aber sprach Wagner in seinen Schriften, die Jedem zur Hand waren. Man schloß ganz folgerichtig, daß in den Kunstwerken eines Mannes, der so weltbewegende Ideen in seinen Schriften niedergelegt hatte, und der zugleich Dichter und Musiker war, jedenfalls die Keime und theilweise wohl schon die Früchte dieser Ideen zu finden sein müßten. — Die Schriften führten also auf die fast unbekannten Kunstwerke zurück. Und man fand eine solche Fülle von Geist, Schönheit und von neuen, fruchtbringenden Ideen in diesen Opern, daß man nunmehr vor Allem die Aufgabe als die erste erkannte, Wagner's Opern einen praktischen und allgemeinen Boden zu verschaffen.

Diese Aufgabe ward auf das Vollständigste und Glänzendste gelöst. Während noch im Jahre **1849** Dresden die einzige Bühne war, welche Tannhäuser besaß, ist jetzt, fünf Jahre später, Tannhäuser so allgemein verbreitet, daß die Bühnen von irgend namhaften Range bereits an den Fingern zu zählen sind, welche Tannhäuser noch nicht gegeben haben. Und unter diesen werden noch drei (Berlin, Carlsruhe und Gotha) das Versäumte in diesem Jahre nachholen. Es wird dann nur die süddeutsche Trias, Wien, München und Stuttgart, der Sitz des urweltlichen Stockphilisterthums in der Musik, den wenig beneidenswerthen Ruhm haben, Tannhäuser zu „ignoriren"! — Während ferner Lohengrin am **28sten** August **1850** überhaupt zum ersten Male, und zwar in Weimar, auf der Bühne erschien, zeigt diese Oper, die bei Weitem schwieriger als Tannhäuser ist und deshalb ganz naturgemäß auch eine langsamere Bewegung in der Gunst der Directionen und Musiker macht, schon jetzt einen merkwürdig beschleunigten Siegeslauf, und wird ebenso sicher als Tannhäuser ihren Weg gehen, so daß die Kritik der Reform-Partei auch hier schon das Feld unumstößlich fest behauptet.

Es ist bekannt genug, daß Liszt es war, welcher die praktische Ausführung jenes Unternehmens, Wagner's Opern einen festen Boden in Deutschland zu gewinnen, siegreich in die Hand nahm. Liszt ist dabei mit einer bewundernswürdigen Energie, Consequenz und Sicherheit vorangeschritten und hat in dem Zeitraum von fünf Jahren wahrhaft Unglaubliches geleistet. Den Lesern dieser Zeitschrift brauchen wir das nicht detaillirt zu wiederholen; wir brauchen ihnen auch nicht zu sagen, daß die „Neue Zeitschrift für Musik", vertreten durch Brendel, und namentlich durch Uhlig, Raff, Bülow, u. A. unterstützt, es war, welche Liszt's Bestrebungen treulich zur Seite stand, und Schritt für Schritt für Wagner's Opern den ästhetisch-theoretischen Boden erkämpfte, den Liszt auf praktischem Wege gewann und festhielt.

Liszt wirkte bekanntlich ebenfalls als Schriftsteller für Wagner. Seine meisterhaften Analysen der Wagner'schen Opern trugen nicht wenig zur schnelleren Verbreitung und zur richtigen Würdigung dieser Kunstwerke bei. Ihm folgte Robert Franz, Adolph Stahr, Julius Schäffer, Franz Müller, Louis Köhler u. A. m.

Hier schließt sich die erste Phase der Wagner'schen Bewegung, die wir die praktische nennen können, ab. Sie reicht bis in die Gegenwart, bietet aber so zweifellose Resultate, daß die Discussion darüber bereits als beendet zu betrachten ist und der Streit, ob Tannhäuser und Lohengrin vorzügliche Opern seien, &c., bereits völlig „hors de saison" ist. Natürlich folgt erst ein Kritiker nach dem andern, eine Stadt nach der andern, je nachdem die Wagner'schen Opern dort früher oder später erschienen sind. Allenthalben zeigen sich aber dieselben Entwickelungsphänomene und sonstigen Erscheinungen des Für und Wider. Es dauert einige Zeit, bis man sich ausgesprochen, beruhigt und abgeklärt hat, und dann rückt ein Ort nach dem andern in Reih' und Glied. Will die Kritik nicht nach, so nimmt sie das Publikum in's Schlepptau, will das Publikum nicht nach, so sorgt die Kritik für die nöthigen Nachhülfen, aber dieselben Resultate erscheinen, mit geringen Variationen, allenthalben wieder.

Hierbei ist Eins aber wohl zu beachten. Es giebt eine für Wagner begeisterte Schule von Musikern, welche sich vorläufig nur an die Kunstwerke hält, nur diese „durchfechten" will und auf rein praktisch

künstlerischen Boden sich stellt. Dieser Schule gehören wir allerdings gleichfalls an, insofern wir gleiche Ausgangspunkte haben, das gleiche Ziel zunächst verfolgten, und die gleichen Resultate mit ihr erreicht haben. Wir zählen aber in sofern nicht ausschließlich zu ihr, als wir dabei keineswegs stehen bleiben wollen, etwa in der Voraussetzung, nun sei Alles gethan, und das End-Ziel erreicht!

Liszt hat in seinen Schriften über Wagner sich bis jetzt lediglich an die Kunstwerke gehalten, und nur über diese sich ausgesprochen. Er hat noch kürzlich in dem geistvollen und reichen Artikel über „Robert der Teufel" (Bd. 40, Nr. 25) mit Nachdruck hervorgehoben: „daß die Wagner'sche Schule sicherer fuße auf seiner künstlerischen Thätigkeit, als auf seinen theoretischen Werken, obgleich diese viel dazu beigetragen haben, veraltete Vorurtheile zu vernichten". (S. 267). — Wir machen hier darauf aufmerksam, weil wir diesen Ausspruch unter gewissen Gesichtspunkten, die sich aus Wagner's Theorie ergeben, später betrachten müssen.

Was endlich die einseitigen Gegner der Wagner'schen Kunstwerke betrifft, so spielen diese jetzt eine theils komische, theils sehr traurige Rolle. Komisch ist ihr Gebahren, weil sie sich in Widersprüchen aller Art verwickeln, Theorie und Praxis in seltsamer Geistesabwesenheit durcheinander würfeln und mit Windmühlen fechten.

Die Beschränktesten unter ihnen meinen noch immer, Wagner's Opern sollten das Kunstwerk der Zukunft sein! Sie drehen und wenden Tannhäuser und Lohengrin hin und her und quälen sich zu unserer Belustigung entsetzlich ab, zu beweisen, daß Tannhäuser und Lohengrin nicht das Kunstwerk der Zukunft seien! — Eine Mühe, die wir ihnen hätten ersparen können, wenn es unsere Sache wäre, Ignoranten klug machen zu wollen! —

Andere mühen sich ab, uns zu erklären, daß Wagner's Opern im Grunde doch musikalische Werke wie andere auch seien; daß sie z. B. Melodie, Rhythmus, Perioden und bekannte Harmoniefolgen haben; daß sie durchaus nicht wie Minerva fix und fertig aus dem Kopfe eines Meisters entsprungen seien, der von der ganzen Welt der Vergangenheit nichts gewußt und etwa Alles aus sich geschöpft hätte. Sie freuen sich, wenn sie entdecken, daß Wagner den Gluck, Mozart, Spontini, Beethoven, Weber und Berlioz ganz gründlich studirt, die Fortschritte und Errungenschaften dieser Meister sich angeeignet und ihre Erfahrungen benutzt habe! — Zu diesen philiströsen Naturen, die wir mehr bedauern als belachen, gehört z. B. der Wohlbekannte. — Es ist wahrhaft rührend, wie sich der „Fliegende Blätter-Mann" in seinem neuesten Heft, in den „Briefen über Wagner" expectorirt. Er zeigt z. B. seinen Schulknaben, (denn ein anderes Publikum hat er sich hoffentlich nicht dabei gedacht!) die ersten acht Tacte der Tannhäuser-Ouvertüre, und fragt dann: „Können Sie darin einen neuen Accord entdecken? — Antwort: Nein! — Nun da haben wir's! Und doch behaupten die Leute, Wagner sei der genialste jetzt lebende Componist!" — — — Er „analysirt" ferner die ganze Pilger-Einleitung der Ouvertüre durch, findet mit Befriedigung, daß sie eine „populäre Melodie" habe, daß Wagner sogar „gegliederte Perioden bilden kann, wenn er nur will", (es ist erstaunlich!) „daß aber diese Wagner'sche Melodie doch nicht die beste unter allen vorhandenen Melodien sei!" — Welcher Unsinn! Er faselt so in's Himmelblaue hinein, daß seinen Schulknaben zuletzt der Kopf brummen muß und sie in ihrer Einfalt endlich glauben, wenn Wagner die Ouvertüre nicht gemacht hätte, würde sie ganz gewiß der „Wohlbekannte" gemacht haben! — Was sich doch manche Menschen für entsetzliche Mühe geben, den gesunden Menschenverstand so zu verkleistern, daß man den Wald zuletzt vor lauter Bäumen nicht sieht! Schwätzer, die uns wie Polonius, mit Wortschwall beweisen wollen, „warum Tag, Tag; Nacht, Nacht; die Zeit, die Zeit" — die läßt man heutzutage stehen und zuckt nur die Achseln. —

Noch Andere fangen's aber schlauer an — so die „Grenzboten", Sobolewski ꝛc. Sie stechen einige kleine Inconsequenzen in Wagner's Opern, z. B. Wortwiederholungen in Chören, oder bekannte harmonische Wendungen, an denen man allenfalls eine Reminiscenz herauswittern kann, oder eine Auffassung der Situation, die an Vorgänger erinnert ꝛc., auf; sie suchen einige schwache Stellen in der Partitur, einige matte oder gewöhnliche Verse aus dem Text zusammen, hängen diese unglücklichen Schlachtopfer an die große Glocke und jubeln: „da habt ihr den ganzen Wagner! Wem man solche Ausstellungen machen kann, der soll unser Vorbild sein? Wer auch nur das Geringste sich vorwerfen lassen kann, der soll besser als wir Alle sein? hier dieser Tact und jener Vers, dieser Accord und jenes Tremolo beweisen euch, daß Wagner, hätte er es so oder so gemacht, Was gekonnt hätte; aber wie er uns das vorführt, beweist er, daß er Nichts kann!" — Und nun hagelt es Seitenhiebe auf das Kunstwerk der Zukunft, welches bekanntlich noch gar nicht da ist, weil es sonst nicht ein Werk der Zukunft wäre! — —

Mit solchen Leuten haben wir uns jahrelang herumschlagen müssen! Dies auf die Dauer durchzuführen, dazu gehörte eine himmlische Geduld und eine

Menschenliebe und Ausdauer, die wir nicht besitzen **können**, — denn sie führte zuletzt direct in's Irrenhaus. Mit **diesen** Gegnern noch zu verkehren, wäre unnütze Verschwendung an Kraft und Zeit. Denn theils **wollen** diese Leute gar nicht überzeugt sein, und theils kommt **nicht das Geringste** darauf an, ob sie überzeugt sind oder nicht. Die Entwickelung geht **ohne sie** und **trotz ihrer** dennoch vorwärts.

Weil wir aber zu diesen Bissigkeiten, Pedantereien und Gehässigkeiten in neuerer Zeit gänzlich schweigen, glauben diese Herren, **uns durch ihre ausgekramte Weisheit zum Schweigen gebracht zu haben!** — Dieses erhebende Bewußtsein gönnen wir ihnen mit Vergnügen, und überlassen hiermit sie, wie ihre Vorgänger und Bundesgenossen für immer ihrem Schicksal, um uns zur Betrachtung von Wagner's **Theorie** zu wenden.

(Schluß folgt.)

Aus Königsberg.

III.

Aufführungen der musikalischen Akademie. Tonkünstlervereinsconcert. Concert des Hrn. Witt. Concert des Hrn. Wegner.

Unsere **musikalische Akademie** führte im Laufe des Winters Mozart's Requiem, den Tod Jesu und die Schöpfung mit Orchester auf, letztere unter Leitung ihres zeitlichen Dirigenten, Hrn. Schloßorganisten **Pätzold**; derselbe vertritt nach Abgang des Hrn. Sobolewski nach Bremen dessen Stelle. Schumann's Paradies und Peri ist in Vorbereitung. Daß die Akademie ihre zehnjährige Stiftungsfeier durch Festivitäten, wie auch Musikaufführungen (u. a. Händels Israel) feierte, meldete ich bereits. Das Institut bleibt treu seinen reinen künstlerischen Grundsätzen, indem es nur würdige Werke in möglichst vollkommener Ausführung zu Gehör bringt; ich meine, daß in einer Stadt, wo ein solches Institut fehlt, welches (gegensätzlich zu den Operngesellschaften) von aller selbstsüchtigen Speculation fern ein lebendiger Ausdruck und Hort reiner Kunst ist, auch der richtige Schwerpunkt der Musikverhältnisse fehle, und ehrenwerth fürwahr ist ein solcher Vorstand, der unwandelbar am Rechten festhält.

Der **Tonkünstlerverein** gab für Eingeladene eine geistliche Musikaufführung in der Schloßkirche unter Leitung und Mitwirkung des Organisten daselbst, Hrn. Pätzold. Frl. **Haller**, unsere intelligente Opernsängerin, trug darin die Arie von Stradella und einige Gellert-Beethoven'sche geistliche Lieder vor; dieselben begleitete Hr. Pätzold auf der Orgel und legte der Letztere im wackeren Vortrage mehrerer Orgelcompositionen (eigene wie auch die G-Moll- und Schweizerthema-Fuge von S. Bach) Proben seiner gediegenen Kunst ab.

An Concerten hatten wir besonders erwähnenswerthe noch zwei: eines im Theater, gegeben vom Operncapellmeister Hrn. **Witt** unter Zusammenziehung dreier Orchester nebst Chor- und Solopersonal, ein anderes gegeben vom Musikcorps des dritten Infanterie-Regiments. — Das erstere war recht imposant, doch das Programm heillos bunt, wie es von dem Dirigenten Witt (der, ohne jede höhere künstlerische Gesinnung, nur zu den handwerksmäßigen Tactirern zu zählen ist) allerdings nicht anders erwartet werden konnte. — Es giebt noch andere Leute außer Hrn. Witt, die nicht nur keinen Sinn für eine sinnige Zusammenstellung von Concertpiècen haben, sondern auch die Idee einer solchen überhaupt lächerlich finden. So etwas bezeichnet den Musiker scharf, und es ist eben jener haltlose Musikdusel (der wieder in einem besseren und schlechteren Sinne existirt) daran zu erkennen, wie er ja selbst oft in hervorragenden Individuen vorhanden ist. Auf eine Messe von Palestrina folgt Schumann's Pilgerfahrt der Rose, oder auf Wagner's Lohengrinmusik folgt eine Haumann'sche Violinphantasie; das paßt wie die Faust auf's Auge und ist in Betrachtung zufällig zusammentreffender Umstände natürlich auch wohl zu übersehen: doch dergleichen öffentlich gut zu heißen und die Idee einer Programm-Einheit zu bespotten, kann doch nur von einem Faselhans geschehen. Wie wäre es, wenn wir einmal auf Mozart's Requiem die Haydn'sche Jahrmarktsymphonie; — auf das Miserere von Allegri einen spaßhaften modernen Männerchor oder ein Gumbert'sches Lied, oder gar Krebs' „Liebend gedenk ich Dein", — auf Bach's Matthäuspassion ein Schumann'sches Lied oder gar Proch's Alpenhorn, — auf die Arie von Stradella ein Jodellied oder ein Hummel'sches Clavierconcert folgen ließen? Die Gegner der Einheitsprogramme aber schweben in einem gewissen Irrthume, der allerdings störend, doch auch echt musikerhaft ist: sie meinen nämlich, unter „**Einheit**" sei schlichtes „**Einerlei**" zu verstehen! Demzufolge muß ihnen das Ding freilich höchst abgeschmackt vorkommen. Das ist aber grade so als wenn ein Musiker unter der Einheit eines Musikstückes als Kunstwerk betrachtet ein fortwährendes Angeben von bloßen Octaven im gleichen Rhythmus verstände. Es ist also öfters zu erinnern: daß nur allein von einer **Einheit der Gegensätze** in den Concertprogrammen die Rede ist, — daß aber unter „Gegensätzen" nicht dasjenige Eine und Andere, welches ohne jede innere Beziehung zu einander ist, verstanden werden muß,

sondern das, obwohl verschiedene, doch in der Grundidee miteinander Verwandte. Jedes Naturaliencabinet, jedes Museum und jede Bildergallerie ist nach bestimmten vereinigenden Grundideen aufgestellt, nach Naturreichen oder Ländern, nach Culturepochen, Schulen oder Genres; — sogar die Trödler pflegen ihre alten Scharteken nach einer gewissen innern Ordnung aufzustapeln: hier sind alte Möbeln, dort dito Kleider, hier ist Glas, dort Porzellan u. s. w.; nur die Musiker, die Ungebundenen, wollen keine ... keine .. wie heißt's doch gleich ... Vernunft in ihre Unternehmungen bringen!

Doch vergesse ich das Witt'sche Concert nicht. Es brachte alle möglichen Glanzouvertüren: zum Nordstern, Oberon, Tell, nebst der Stradellakirchenarie mit Liedern von Witt, ferner den Fackeltanz von Meyerbeer und Wagner's Einzugs-Marsch mit Chor aus Tannhäuser, auch Männergesang, Pepitaquartett 2c. 2c., Alles in naivester Gruppirung. Die Ausführung ließ den geistlosen, doch praktischen Musiker im Dirigenten erkennen, einen Mann, der hören kann, ob falsche Töne vorkommen oder ob Alles zusammenpaßt: rutsch-ratsch, — tripp-trapp, — klipp-klapp auf einen Tactstockhieb. — Unverwüstlichen Werken, wie Oberon, Tell und Wartburg-Einleitung wird dadurch noch lange nicht das Lebenslicht ausgeblasen: der Geist blitzt überall durch in solchen Stücken und wenn sie rein und präcis im einigermaßen richtigen Tempo gespielt werden, so kann ihnen der Musikfeind selber als Dirigent nichts anhaben. So bewies sich's auch in diesem Concerte, und Wagner war es wieder, der alle Herzen erfreute. O dieser Marsch, er ist so prachtvoll, so königlich, so wohlwollend! „Marsch" ist er nicht, man muß aus „Wandeln" ein Wort dafür bilden. Wer sich ein Privatvergnügen machen will, spiele dies Stück und den Prophetenmarsch hintereinander: man kommt dabei aus südlicher Blumenflur in nördliches Eiswasser, oder besser: aus wahrhaft gebildeter Gesellschaft in eine Polkawirthschaft. Ein ganz Eigenthümliches giebt es bei Wagner's Opernstücken außerhalb des Theaters gehört: sie ziehen den Sinn des Hörers sofort in der Einbildung auf die Scene, man reißt sie unmöglich von der Dichtung los. Hätte ich jemals einzelne Stücke vor der Kenntniß der Dichtung gehört oder vor der Aufführung des Ganzen, ich denke sie hätten mir nothwendiger Weise nur halb so gefallen können, mich unbefriedigt gelassen; nun aber scheint immer der Geist der Dichtung hindurch, sie ist so zu sagen das Medium, in welchem die Musik erscheinend erst in ihrem vollen Sinne wahrzunehmen ist. Das ist bei andern Opern anders! — Das letzte Concert über welches ich zu berichten habe, gab man für die Veteranen, im großen Concertsaale. Hr. Musikmeister Wegner leitete es, und brachte darin namentlich die Fideliouvertüre, Berlioz' Vehmrichterouvertüre und die C-Moll-Symphonie von Beethoven zu Gehör. Das Orchester war aus dem Musikcorps des Dirigenten, dem Opernorchester, nebst Künstlern und Dilettanten zusammengesetzt und sehr wirksam, die Ausführung im Ganzen gut. Berlioz schien zu frappiren, theils zu befremden, doch auch spannend zu interessiren. Der nächste Winter wird wohl mehr Berlioz bringen. Dies Concert war außerordentlich stark besucht.

L. Köhler.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements 2c. Dem Baritonisten Meinhardt, der zuletzt in Berlin am Friedrich-Wilhelmstädter Theater als Mitglied und Regisseur engagirt war, haben die Höfe von Altenburg und den Reuß'schen Fürstenthümern die Direction ihrer Hoftheater übertragen.

Frau Schlegel-Köster hat die Einladung zu einem Gastrollen-Cyclus in London abgelehnt.

Johanna Wagner gastirte im Tancred von Rossini in Breslau. — Man schreibt darüber aus Breslau: Bei dem Mangel einer tiefgreifenden Charakteristik im Tancred konnte die Aufführung auch nicht jene gewaltige Wirkung auf das Gemüth hervorbringen, welche die Wunderkraft Johanna Wagner's sonst so mächtig hervorzuzaubern weiß. Wenn aber die Vorstellung trotzdem von einem bedeutenden Erfolge begleitet war, so ist dies einzig und allein den Verdiensten von Frl. Wagner und Frl. Geisthardt zuzuschreiben. Ohne ihre Leistungen wäre die Oper spurlos vorübergegangen.

Concertmeister David ist von der Direction der Gewandhausconcerte in Leipzig zurückgetreten. Kapellmeister Julius Rietz wird die Direction für die nächsten Jahre wieder übernehmen und hat seine Stellung als Orchester-Chef der Leipziger Bühne aufgegeben, um den Gewandhausconcerten seine volle Thätigkeit zu widmen.

Roger verläßt die große Oper in Paris. Seine Stelle soll Gueymard ersetzen. —

Berlioz ist im Auftrag des Journal des Débats bereits nach München gereist, um als Correspondent über das Gesammtgastspiel deutscher Künstler, sowie über die sonstigen Kunsterscheinungen während der Münchner Industrieausstellung zu berichten. Daß Berlioz in München eine größere Reihe von Concerten seiner Composition dirigiren wird, haben wir bereits berichtet.

Musikfeste, Aufführungen. In einem Concert der Königl. musikalischen Akademie in Stockholm wurde Mendelssohn's „Elias" aufgeführt.

Neue und neueinstudirte Opern. Dem Vernehmen nach soll Herold's „Zampa" in Dresden neueinstudirt werden. Das wäre wiederum ein Mißgriff.

„Jacob und seine Söhne" von Méhul ist wieder auf dem Repertoir des Dresdner Hoftheaters. Joseph ist eine der vorzüglichsten Partien von Tichatschek, und Mitterwurzer als Simeon in Gesang und Spiel gleich unübertrefflich.

Die Aufnahme von Adam's Oper „Giralda" in Stuttgart war sehr lau. Der Beifall galt der guten Aufführung, die sich durch besonders gelungenes Ensemble auszeichnete, nicht der Composition. — War nicht anders zu erwarten.

Die nächste Aufführung des Freischütz in Dresden wird die 200ste sein. Diese Aufführung soll durch neue Decorationen, neue Costüme ꝛc. besonders gefeiert werden. — Diese Zahl überrascht für den ersten Augenblick, doch mindert sich die Bedeutung derselben sehr, wenn man erfährt, daß Meyerbeer's Hugenotten in Dresden bereits die 100ste Vorstellung erlebt haben, die man aber wohlweislich nicht gefeiert hat. Der Prophet ist auch schon stark in die 50. — Was will es dann heißen, daß der Freischütz in einem Vierteljahrhundert 200 Mal auf der Bühne erschien, und noch dazu oft sehr mangelhaft besetzt!

Todesfälle. In Paris starb der als Componist und musikalischer Schriftsteller bekannte George Bousquet. — Auch Emil Souvestre ist gestorben. —

In Paris ist der Director des Théatre lyrique am Boulevard du Temple, Jules Seveste an der Cholera gestorben. Er hatte sein Theater, ungeachtet vieler Hindernisse, durch Geschick und unermüdliche Thätigkeit in kurzer Zeit sehr gehoben und man beklagt seinen Tod im Interesse des Unternehmens.

Am 17ten Juni starb zu Mexico Henriette Sontag an der Cholera.

Vermischtes.

Ein kaiserliches Decret, welches der Moniteur veröffentlicht, stellt die Verwaltung der großen Oper in Paris, die abermals (Dank den hohen Gagen und schlechten Opern) Bankerott zu machen drohte, unter das Staats- und Haus-Ministerium, dem ein beirathendes Comité sowohl für die künstlerische als für die finanzielle Leitung der Anstalt zur Seite gestellt wird. Der Staat bezahlt die gegenwärtigen Schulden, und fährt fort, die bisherige Subvention (810.000 Francs.) zu leisten, wofür die Civilliste des Kaisers auf ihre eigene Gefahr und Kosten die ganze Administration übernimmt. Roqueplan, der jetzige Unternehmer, der seine Entlassung eingereicht hatte, wird nun bloßer Director mit 24000 Frcs. Gehalt! — Das kann sich Hr. Roqueplan gefallen lassen. Wie die künstlerischen Leistungen aber unter der Leitung eines Staats-Ministeriums ausfallen werden, muß man abwarten.

Klindworth und die englische Kritik.

Der junge, höchst talentvolle Pianist Klindworth aus Hannover, einer der jüngsten und besten Schüler von Liszt, befindet sich gegenwärtig in London. Ella hatte ihn in der musikalischen Welt Londons eingeführt und sich dadurch ein um so größeres Verdienst erworben, als die englische Kritik, mit gewohnter Suffisance und bekannter Ignoranz, die Leistungen von Klindworth weder zu schätzen, noch überhaupt zu beurtheilen im Stande war, und daher diesen bescheidenen und begabten jungen Künstler bei seinem ersten Auftreten mit Invectiven aller Art überhäufte. — Die „Musical world" urtheilte folgendermaßen über das erste Concert von Klindworth: „Ein neuer Pianist, Hr. Klindworth, Schüler von Liszt, machte sein erstes Debut. Er spielte zweimal — Beethoven's Sonate in C (Op. 2, Nr. 3) und eine Phantasie von Liszt über 2 Themas aus dem Sommernachtstraum. — Hr. Klindworth ist offenbar noch sehr jung, aber gegenwärtig scheint sein Talent nicht viel versprechend!" (Als wenn Liszt ein mittelmäßiges Talent zwei Jahre lang ausbilden würde!) „Er zeigt die Fehler (sic!) dieses Meisters, ohne eine seiner Schönheiten zu besitzen. Er schlägt (thumps) auf das Clavier mit möglichst gutem Willen, und ist durchaus nicht exact in der Ausführung! Seine Technik ist in der That sehr fehlerhaft, (eine beispiellos freche Behauptung) und dies zeigte sich besonders klar in der Phantasie von Liszt, welche eine der schwersten (wie dumm) und zu gleicher Zeit eine der unzusammenhängensten und nichtssagenden (unmeaning) Bravour-Piecen ist", (immer besser) „die wir jemals gehört haben". (Diese stereotype Redensart wiederholt sich bekanntlich bei jeder neuen Composition von Berlioz, Schumann, Liszt oder Wagner, welche die Engländer hören und — nicht beurtheilen können). „Liszt muß einigen Widerwillen" (spite) „gegen Mendelssohn gehabt haben, als er das schrieb. Es sollte eine schwere Steuer diesen Phantasie-Verfertigern aufgelegt werden, um sie zu verhindern, die Werke großer Meister zu verstümmeln (mangling) und zu carrikiren". (Das ist jedenfalls die Spitze aller denkbaren Unverschämtheit). „Uns gefiel auch nicht Klindworth's Auffassung der Beethovenschen Sonate". (Sehr begreiflich). „Sie war übertrieben im Ausdruck, und incorrect!" (Sogar diese leichte Sonate incorrect! Dann steht es freilich sehr schlimm mit Hrn. Klindworth!). „Das Beste war die Ausführung der Serten-Gänge im letzten Satz, diese wurden gut und abgerundet vorgetragen; aber Alles Uebrige war Leder und Holz. Hr. Ella hat kein Glück mit seinem neuen Protégé gemacht. Er konnte eine große Menge mehr legitimirter und geschickterer Spieler in der königlichen Musik-Academie in Tenderdenstreet finden". (Hier liegt der Hund begraben!) „Wir bedauern Hrn. Ella und noch mehr Hrn. Klindworth, aber wir müssen die Wahrheit sagen". — — Das nennt die Musical world die Wahrheit! — Wir haben die Mittheilung dieser unsinnigen Kritik gegeben, weil wir wissen, daß eine solche Kritik dem trefflichen Klindworth so wenig schaden, als

Liszt nur überhaupt berühren kann. Sie bestätigt auf's Neue die höchste Unwissenheit der englischen Kritik und beweist auf's Klarste, daß die Engländer in jeder musikalischen Sphäre eines Urtheils gar nicht fähig sind. Sie sind es weder in Bezug auf Composition, noch auf Ausführung, weder im Instrumentalen noch Vocalen. — Die Coradori z. B., welche in Aachen durchgefallen ist, wird in London gefeiert; die Küchenmeister, die sich ausgesungen hat, gilt dort als Primadonna; Wilhelmine Clauß, die Beethoven nicht spielen kann, heißt die erste Pianistin der Welt; und die Ignoranz der Engländer geht so weit, daß sie die, vor 14 Jahren componirte B-Dur Symphonie von Schumann, für seine neueste Composition halten, u. s. f. — Wir haben Hrn. Klindworth nur Eines vorzuwerfen, daß er nach England gegangen ist! Wer wird dort Ruhm suchen? Wer kann dort Beifall ernten, außer der Charlatanismus und die Mittelmäßigkeit? Die schlimme Erfahrung, die der talentvolle Klindworth in London gemacht hat, diene anderen hoffnungsvollen und begabten Künstlern zum Nutzen und zur Warnung! Unsere grenzenlose Verachtung des englischen Publikums und der englischen Kritik hätte sie noch vermehrt, wenn das überhaupt möglich wäre. — — — Hoplit.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig**.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

P. Mechetti qm. **Carlo** in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Einundvierzigster Band. **№ 5.** Den 28. Juli 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. $2\frac{1}{3}$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Betrachtungen
über
die Musik der Gegenwart und die Gesammtkunst der Zukunft
von
Franz Brendel.

Erster Artikel.
(Schluß.)

Es ist für die Individualität Wagner's höchst charakteristisch, daß er in seinen theoretischen Werken — die rasch hintereinander folgten, als müsse er sich schnell davon befreien, bevor er wieder Kunstwerke zu schaffen beginnen könnte — fast durchgängig retrospectiv verfuhr, so zwar, daß man sein letztes Buch („Mittheilung an meine Freunde") zuerst lesen muß, während man die erste Broschüre („Kunst und Revolution") erst dann verstehen kann, wenn man in den Wagner'schen Geist so eingedrungen ist, daß man zwischen den Zeilen zu lesen versteht, und alle übrigen Werke von ihm schon genau kennt.

Wagner warf seine erste Broschüre 1849 in die erstaunte und verblüffte Welt hinaus, ohne daß ihm das Geringste daran gelegen war, ob man ihn verstehe und verstehen könne, oder nicht. Er zerhieb den gordischen Knoten unserer Kunstzustände mit einem Schlage, Anderen es überlassend, Anfang und Ende zusammen zu suchen, und zu verbinden. Das war offenbar genial und groß, aber kein Mensch wird behaupten wollen, daß es systematisch verfahren war, und daß mit diesem blitzschnellen Hereinbrechen ganz fremdartiger und neuer Ideen, — noch dazu in einer Zeitepoche der grenzenlosesten Verwirrung und Irrung — eine Kunstrevolution ohne Weiteres hervorgerufen werden konnte. Es wäre so, als wollte jetzt ein Emissär aus den Vereinigten Staaten plötzlich in Japan erscheinen, die Principien der reinsten Social-Demokratie predigen und nun ohne Weiteres anfangen, zu reformiren und zu revolutioniren.

Die Künstler, Aesthetiker, Kritiker, Philosophen und sonstigen Kunst-Systematiker benahmen sich denn auch gerade so, wie sich die Japanesen in diesem Fall benehmen würden: sie gafften den Prediger einer neuen, unerhörten Lehre theils als Wunderthier, theils als Verrückten an, sie überlegten sich das Ding eine

Weile, witterten so etwas von gefährlichen Grundsätzen, und fielen nun Alle auf einmal über den neuen Propheten her, indem sie sich, auf echt japanesisch, bemühten, ihn mit dem Goldpapier ihres Weisheitskrames so dick zu bekleben, daß der Aufwiegler hätte ersticken müssen — wenn Ideen mit Papier zu ersticken wären!

Wagner fühlte selbst, daß er bei dem ersten Schritt, der dem ganzen Jahrhundert ohne Weiteres „va banque" bot, nicht stehen bleiben konnte, wenn er nicht wirkungslos verhallen sollte. Er hatte seine „Kunst und Revolution" im Drange der Begeisterung wie ein Kunstwerk geschaffen, er hatte sie gesungen wie ein Dichter, nicht im trocknen Tone des Lehrgedichtes, sondern schwungvoll, eine Ode an Apollon. Das war keine Theorie, und doch mußten theoretisch-künstlerische Grundgedanken als Basis gedient haben, Gedanken, die in Wagner längst sich ausgebildet hatten, deren Entwickelung er aber der Welt noch nicht mitgetheilt hatte, sondern nur ein Resultat, das man nicht verstand. Die Entwickelung kam, wie gesagt, erst später nach, und zwar der Anfang zuletzt.

Aber auch jetzt noch, wo uns Wagner's Ideengang vollständig vorliegt, können wir nicht behaupten, daß Wagner ein Systematiker sei. Er würde sich für dieses zweifelhafte Compliment auch gehorsamst bedanken. Wagner ist und bleibt Künstler, d. h. er hat seine Theorie aus seinem Schaffen, seine Ideen mit seinen Werken herangebildet. Er konnte und wollte nicht philosophisch verfahren, und etwa erst Kunstwerke theoretisch construiren, deren Möglichkeit zwar bewiesen wäre, deren Vorhandensein aber noch hypothetisch erschien. Als Künstler, aber nicht als Systematiker ist daher Wagner auch nur zu fassen. Unter diesem Gesichtspunkte waren alle seine Ideen aus dem Ganzen, waren es hier mit allen Consequenzen und Eigenthümlichkeiten, die der Künstlernatur eigen sind. Das subjectiv individuelle Gepräge war hiervon nicht ausgeschlossen. Es wäre lächerlich, zu behaupten, daß Wagner objectiv verfahren sei, oder seiner ganzen Mission nach objectiv hätte verfahren sollen. Hätte er das gethan: so wären wir zwar um ein philosophisches System in der Aesthetik reicher, aber die Künstler wären um nichts klüger geworden, da bekanntlich noch keine Aesthetik im Stande gewesen ist, auch nur die geringsten formellen Erweiterungen oder harmonischen Vertiefungen in der Musik theoretisch zu schaffen.

Die ganz natürliche Folge war — und dies ist wiederum charakteristisch genug — daß Wagner's Theorie zuerst bei den Künstlern Eingang fand, obgleich sie gerade die ganze moderne Kunst, wie sie eben vorlag, über den Haufen warf, also weder den Künstlern schmeichelte, noch ihre Existenz etwa befestigte. Aber nur der Künstler konnte den Künstler verstehen, nur er die Begeisterung begreifen, dem Ideenflug folgen, nur er ihn ausführen. Die Kritik stand erst mit offenem Munde da, und glaubte zu träumen, schlug aber dann wie toll um sich, denn ihr ging's an's Leben. Die Aesthetik und Philosophie lächelte zuerst vornehm geringschätzend über ein System, welches eigentlich kein System war, und doch die Prätention eines solchen machte, ja, sich anmaßte, die Kunst reformiren zu wollen, ohne doch das nöthige Zeugniß aufweisen zu können, von einem Philosophen geboren und paragraphenweise großgezogen zu sein. Wir erlebten das seltene Schauspiel, daß die Kunst sich so vollständig und gänzlich von allen bis dahin geltenden und heilig gehaltenen Systemen losriß, daß ein completter Bruch unvermeidlich ward. Sowie dieser Bruch einmal notorisch war, konnte der Vernichtungskampf nicht auf sich warten lassen.

Wir stehen hier am Schluß der zweiten Periode der Wagner'schen Bewegung, einer Periode die — ebenso wie die des Kampfes um den Werth und die Lebensfähigkeit der Wagner'schen Kunstwerke — sogut als beendet zu betrachten ist. Es ist die Periode der schroffsten Gegensätze, des schonungslosesten, erbittertsten Kampfes, wo kein Pardon verlangt, noch gegeben wird. Es war die Zeit der vollsten Thätigkeit von Theodor Uhlig, das wahre Element der Hoplits und Peltasts, mit einem Wort die polemische Periode.

Hier kommt der Verfasser dieses Artikels in die Verlegenheit, seine eigene Stellung beleuchten zu müssen. Er hat es bis jetzt verschmäht, von dem Recht jedes Mitarbeiters dieser Zeitschrift Gebrauch zu machen, und sein Glaubensbekenntniß abzulegen, wie es seiner Zeit Uhlig, Raff, Hinrichs, v. Bülow, u. A. gethan haben. Er macht hier darauf aufmerksam, daß er bis jetzt über Wagner's Theorie noch kein Urtheil abgegeben, sondern nur über die Kunstwerke gesprochen, und gegen die bornirtesten Gegner „aus dem Gröbsten" polemisirt hat. Er hat es bis jetzt ruhig geschehen lassen, für einen absoluten Wagnerianer mit allen Consequenzen zu gelten, d. h. für einen welcher auf jedes Wort von Wagner schwört, und seine Theorie en bloque annimmt.

Ob dem so sei oder nicht, könnte er der Oeffentlichkeit gegenüber ganz ignoriren, (da ihm an dem Urtheil und der Meinung seiner Gegner auch nicht das Geringste gelegen ist) wenn nicht Brendel's Buch für Jeden, welcher der Wagner'schen Partei angehört, die directe Veranlassung gäbe, sich darüber auszusprechen und zu erklären.

Durch unbedingtes und ohne Wahl blindes Lob ist auf die Dauer begreiflicherweise ebensowenig gethan

und gewonnen, wie durch Schweigen. Unsere Zeit ist eine viel zu reflectirte, um sich rein receptiv gegen die Kunst zu verhalten. Solange das goldene Zeitalter der Kunst also nicht erreicht ist, solange kann man die Kunstwerke nicht sorglos ihrem eigenen Geschick überlassen, darf überhaupt nicht schweigen, will man den Gegnern das Feld nicht gutwillig räumen. In Momenten aber, wo die natürlichen Gegner der freien Entwickelung in der Kunst massenhaft aufstehen; wo Einer den Anderen in maßlosem Tadel und mit hinterlistigen Verdächtigungen förmlich zu überbieten sucht, halte ich es geradezu für die Pflicht eines Jeden, der die Schönheiten und den Werth eines angegriffenen Kunstwerkes oder Künstlers zu erkennen und zu schätzen weiß: sich in die Reihen seiner Vertheidiger zu stellen, und solange unermüdlich Stand zu halten, bis Resultate erzielt sind, welche eine Garantie für die Zukunft bieten.

In Regenerationsperioden wie die unsrige, welche den Krisen in gefährlichen Krankheiten gleichen, wo die schroffsten Gegensätze so hart aneinander gerathen, daß die Funken sprühen, wo der Fanatismus eine ruhige Debatte, mit aufrichtiger Erwägung und gemäßigter Ausgleichung des Für und Wider momentan unmöglich macht: halte ich es sogar für gerechtfertigt, den heftigsten Angriffen der Gegner mit gleichen Waffen zu begegnen — natürlich mit Ausnahme der Gemeinheit, Perfidie und Bornirtheit, deren Handhabung das unbestrittene Monopol unserer Gegner ist. In solchen Krisen wird aber ein schroffes, rückhaltloses und rücksichtsloses Vorgehen nicht nur förmlich provocirt, sondern es ist sogar nothwendig, die bewunderndswerthen und wahrhaft großen Seiten der Kunsterscheinung, deren Vertretung wir übernommen haben, zunächst ausschließlich hervorzuheben, und die schwächeren Seiten, die jedes Kunstwerk oder System von Menschenhand hat und haben muß, solange mit allen ehrenhaften Waffen zu decken, bis das junge Kind der Zeit stark und kräftig genug ist, auf sich selbst zu fußen, seine Schwächen selbst zu übertragen, und das Recht einer freien, ungestörten Selbstentwickelung und Selbsterstarkung ungetrübt zu genießen.

Erst gilt es, einer wirklich großen und bedeutenden Erscheinung Anerkennung zu verschaffen. Ist diese erreicht, dann ist es Zeit zur eingehenden Kritik.

Wir dürfen hier nie vergessen, daß wir im Gebiet der Musik uns bewegen, also in der, für alle jungen und aufstrebenden Geister, für alle weiterschreitenden und reformirenden Genies am schwierigsten und gefährlichsten, ja sogar feindseligen Kunst. Solange wir die Geschichte der Musik kennen, hat jeder musikalische Reformer im Anfang mit denselben Gegnern und Schwierigkeiten zu kämpfen gehabt. Dies gilt für den Gregorianischen Kirchengesang so gut wie für Palestrina, für Luther so gut wie für Bach, für Händel ebenso wie für Mozart, und mit Beethoven beginnen die musikalischen Leiden unseres Jahrhunderts, deren Vorgänge ja vor aller Augen liegen. Welchem epochemachenden Musiker ist es je so wohl geworden, mit seinem Op. 1 so durchzuschlagen, und ein so wohlverdientes Aufsehen zu machen, wie Göthe mit seinem „Werther" oder Schiller mit den „Räubern"? Welchem Musiker ist vom Anfang seiner Laufbahn an ein Glück zu Theil geworden, wie es Raphael genoß? — In jeder andern Kunst ist mehr Gerechtigkeit und Anerkennung zu finden, als in der Musik; in keiner Kunst sind so haarsträubend dumme Urtheile, so empörend nichtswürdige Verketzerungen zu Tage gekommen, als in der Musik. Keine Kunst bedarf also mehr der Aufmunterung Derer, welche ihren Werth erkannten, bedarf dringender den Schutz gegen Ungerechtigkeit und Fanatismus, ein consequenteres Durchkämpfen jedes neuen lebenskräftigen und vielversprechenden Keimes — als die Musik.

Und gegen Wen haben wir denn zu kämpfen? Gegen eine Partei, deren Grundsatz es ist, alles Neue zu verhöhnen, alles Große zu verkleinern, alles Wahre zu verdächtigen, es mag ausgehen, von Wem es wolle. Dieselbe Opposition, die Weber halb zu Tode geärgert hat, sein größtes Werk die „Euryanthe" lächerlich machte, und ihn nach England fort trieb, war es, die auch Schubert halb verhungern ließ, die Beethoven's „Fidelio" fort und fort verstümmelte und verketzerte, und ihn in seiner letzten Periode noch für halb verrückt erklärte! Dieselbe Partei ist es, die Berlioz im innersten Lebenskerne tödtlich verwundete, Schumann's Anerkennung verhinderte, und jetzt auch Wagner tödtlich haßt und verfolgt!

Einer solchen erblichen Reaction gegenüber gilt es, den Kampf auf Tod und Leben zu führen, denn nur mit ihrer völligen moralischen Vernichtung ist der Streit beendet, da Concessionen nicht denkbar, Verständigung unmöglich ist. — Ist der Sieg gegen diese durchgefochten, dann erst ist es Zeit zur eingehenden, sondernden und aufbauenden Kritik, zur Verständigung mit den Wohlwollenden, Gemäßigten und Unparteiischen, die während des ersten Kampfes kopfschüttelnd zur Seite traten, und in ihrer Unbefangenheit und Gutmüthigkeit nicht begreifen können, wo das Alles hinaus soll — weil sie weder den Charakter, noch die Absichten Jener kennen, mit denen man es in der Zeit der ersten Entwickelung immer zu thun hat.

Man muß eine große und bedeutende Erscheinung erst achten und schätzen lernen, bevor man sie gerecht beurtheilen kann. Die Achtung und Verehrung läßt sich nicht gebieten und erzwingen, aber die Ver-

ächter sind zu beseitigen. Diesen Verächtern, welche die ganze Schöpferkraft unserer Zeit ohne Weiteres negiren, und dann noch die Unverschämtheit haben, mit ihrem negativen Maßstab, unter den tollsten Voraussetzungen sich zu Kunstrichtern aufzuwerfen — nur diesen kann man im Anfang begegnen, weil sie sich stets in die erste Linie drängen, und das große Wort führen. Diesen kann und soll auch nur eine Polemik gelten, die keineswegs das Ende, sondern nur der Anfang einer Kunstreform sein darf.

Wenn ich Wagner recht verstehe, so war dies auch sein leitender Gedanke in der Polemik, die er gegen die Kunst der Gegenwart in seinen Schriften eröffnet und durchgeführt hat. Wenn man nur die Wahl zwischen nichtssagenden und nichtshelfenden Vermittelungsversuchen, und einem Radicalverfahren hat, so ist es gerechtfertigt, für den Augenblick mit der Vergangenheit und Gegenwart zu brechen: die Ausgleichung und Anknüpfung stellt sich ihrer Zeit ganz von selbst wieder ein. Reformationen beginnt man aber nicht mit Concessionen; Revolutionen macht man nicht mit Höflichkeiten. Wer das nicht versteht, der bleibe hübsch daheim und verstecke sich, bis die Revolution vorüber ist! — — —

Unter gleichem Gesichtspunkte ist auch ein Ausspruch von Liszt (in dem früher angeführten Artikel) gefaßt, welchem vollkommen beizustimmen ist: „Die Meisten von Jenen, welche der vollendetsten Opernform ihre volle Bewunderung mit Recht zugewendet haben, kommen auf ganz natürlichem Wege in den Fall, tabula rasa in Betreff alles Vorhergehenden machen zu wollen, und insbesondere rigoristisch in ihrem Urtheil gegen die Richtung zu verfahren, welche sie noch zu bekämpfen haben. — — — Dies ist eine, jeder Fortschrittsperiode, jeder Reform anhaftende Undankbarkeit; bei allen Verbesserungen und Vervollkommnungen kommt sie in den nöthigen Vorboten, den unvermeidlichen Vorbereitungen ganz natürlich zum Vorschein".

Ich habe schon oben bemerkt, daß diese zweite Phase der Wagner'schen Bewegung jetzt ihrem Ende zueilt. — Das Erscheinen von Brendel's Buch bildet hier in gewissem Sinne den Markstein. Es kann natürlich einen Abschluß nicht ohne Weiteres herbeiführen, es soll ihn aber anregen und vermitteln.

Dies zu begründen und aus dem Buche selbst zu entwickeln, ist die Aufgabe des nachfolgenden zweiten Artikels, mit welchen wir unmittelbar in die dritte Entwickelungsphase eintreten, in die der wissenschaftlichen Untersuchung, der historischen Entwickelung und kritischen Vermittelung.

Hier kann nur Schritt für Schritt verfahren werden. Wenn wir aber rückwärts blicken und überschauen, was bis jetzt schon geleistet und erreicht worden ist, finden wir in den uns vorliegenden reichen Resultaten, in den unerschütterlichen historischen Thatsachen die sicherste Garantie, daß wir eben auf dem rechten Wege sind, und in der Zukunft auch das erreichen werden, was die Gegenwart uns vergeblich noch bestreiten will: eine Reform der Kunst, eine Regeneration der Musik in allen Consequenzen. — — —

Hoplit.

Robert Volkmann's Werke.

I.

Erstes Quartett in A-Moll für zwei Violinen, Viola und Violoncell. Op. 9. — Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. 2⅔ Thlr.

Es sind jetzt gerade zwei Jahre, daß der Name Robert Volkmann zum ersten Mal in diesen Blättern, und vielleicht überhaupt zum ersten Male in Deutschland öffentlich genannt wurde. Unsere Leser werden sich gewiß noch lebhaft der glänzenden Recension erinnern, mit welcher Theodor Uhlig (in Band 37, Nr. 4, Juli 1852) den bis dahin unbekannten Componisten in der musikalischen Welt einführte. Wer Uhlig's musikalische Ansichten und seine Art zu urtheilen kannte, mußte in der That nicht wenig überrascht sein, von diesem, sonst so strengen und mit Lob so kargen, unbeugsamen Kritiker plötzlich ein unbedingtes, ja fast enthusiastisches Lob zu vernehmen.

„Wir versichern den Componisten unserer vollsten Sympathie" — sagte u. A. Uhlig — „und unsern Lesern, daß uns seit Ausübung des kritischen Berufes noch kein einziges Instrumentalwerk vorgekommen ist, welches, was Bedeutenheit des inneren Gehaltes, Tiefe, Originalität und Selbstständigkeit anbelangt, mit dem vorliegenden Trio sich messen könnte!" —

Ein solches Lob aus solchem Munde konnte nicht ohne nachhaltige Wirkung bleiben. Es hatte im engeren Kreise der Musiker ganz dieselbe Wirkung, wie Schumann's Artikel über Brahms in weiteren Kreisen — es machte diesen wie jenen mit einem Male berühmt. Das B-Moll-Trio ward außerordentlich gesucht, aber es geschah so, wie Uhlig vorausgesagt hatte, es drang anfänglich nur im kleinen Kreis „der Kunstgebildetsten" durch. Das große Publikum war zwar neugierig, überrascht, verwundert, ward aber nicht sogleich überzeugt, oder gar sympathisch erregt. Es hinkte, wie gewöhnlich, der Begeisterung weniger Kenner langsam nach — jetzt aber ist die Zeit bereits

gekommen, wo Volkmann's Trio im besten Sinne populär zu werden anfängt.

Es ist kein geringes Verdienst H. v. Bülow's, daß er für die Verbreitung dieses trefflichen Werkes unermüdlich thätig, und überhaupt der Erste in Deutschland war, welcher dieses Trio in Pesth, Wien, Berlin und Hamburg öffentlich gespielt hat. So gingen die Bestrebungen des ausübenden Musikers mit denen des Kritikers Hand in Hand, um Volkmann's Ruf dauernd zu begründen.

Seit dem Erscheinen jenes Trio schwieg Volkmann längere Zeit. Man erfuhr Nichts von ihm, als daß er in Pesth gelebt hatte und nach Wien übergesiedelt war. Plötzlich erschien er zu Anfang dieses Jahres mitten unter uns, zuerst in Leipzig, dann in Dresden. Der ernste, stille, wohlwollende, so begabte und doch so bescheidene Künstler, ward mit der lebhaftesten Theilnahme und mit geziemender Achtung aufgenommen. Er war unterdeß sehr fleißig gewesen und brachte neue Manuscripte, von bedeutendem Werth, deren Veröffentlichung von Leipziger Verlegern sogleich unternommen wurde. Die Publicationen sind rasch auf einander gefolgt, und wir beginnen heute deren aufeinanderfolgende Besprechung mit dem A-Moll-Quartett, dem ersten, welches Volkmann veröffentlicht hat.

Um aber den zahlreichen Freunden und Verehrern, welche Volkmann bereits gewonnen hat, Gelegenheit zu geben, die sämmtlichen Werke kennen zu lernen, welche von dem Componisten bereits erschienen sind, theils nächstens erscheinen werden, lassen wir, auf mehrfachen Wunsch, eine kurze Uebersicht derselben hier zunächst folgen.

Robert Volkmann: Opus 1. Phantasiebilder für Pianoforte (Schubert in Hamburg). — Sind vergriffen. —

Op. 2. Fünf Lieder für Sopran. (Pesth, Wagner).

Op. 3. Erstes Trio in F-Dur, für Clavier, Violine und Violoncell. (Pesth, Rószavölgyi).*) — Siehe weiter unten.

Op. 4. Dithyrambe und Toccate für Pianoforte. (Pesth, Roszavölgyi). — Wird besprochen.

Op. 5. Zweites Trio in B-Moll. — Siehe Uhlig's Recension, Band 37, S. 36. —

Op. 6. Souvenir de Marot, für Clavier. (Wien, Spina).

Op 7. Romanze für Violoncell und Clavier. (Leipzig, Breitkopf und Härtel). — Wird besprochen. —

Op. 8. Nocturno für Piano. (Leipzig, Kistner). — Wird besprochen. —

Op. 9. Erstes Streichquartett in A-Moll. (Leipzig, Breitkopf und Härtel). — Siehe unten. —

Op. 10. Chant du Troubadour, für Violine oder Violoncell. (Leipzig, Kistner). — Wird besprochen. —

Op. 11. Musikalisches Bilderbuch. Sechs Stücke für Pianoforte zu vier Händen. Zwei Hefte. (Leipzig, Kistner). — Wird besprochen. —

Op. 12. Sonate in C-Moll, für Pianoforte. (Leipzig, Kistner). — Ist im Juni erschienen. —

Op. 13. Drei Lieder. (Leipzig, Kistner). — Sind so eben erschienen. —

Op. 14. Zweites Streichquartett in G-Moll. (Wien, Spina). — Ist bereits angezeigt, aber noch nicht ausgegeben. —

Op. 15. Allegretto Capriccioso in G-Moll, für Violine und Clavier. (Leipzig, Kistner). — Noch nicht erschienen. —

Außer diesen Originalarbeiten ist noch als höchst dankenswerthes Arrangement demnächst zu erwarten:

Die Clavierbegleitung zu Tartini's Teufels-Sonate (Trille du Diable), bei Kistner in Leipzig.

Bereits früher erschien:

Die Clavierbegleitung zu Beethoven's Violin-Concert. (Wien, Haslinger).

Das uns hier zuerst beschäftigende erste Streich-Quartett in A-Moll mußte nicht geringe Erwartungen erregen, nachdem das B-Moll-Trio in der That dem ehrenvollsten Ruf vollständig entsprochen hatte, welcher demselben vorausging. Obschon Vergleiche unter selbstständigen Werken verschiedener Gattung bei Beurtheilungen sonst nicht am Platze sind, liegt die Frage, die Jeder zuerst beantwortet haben will, doch sehr nahe: „Ist dieses Quartett bedeutender und größer als das B-Moll-Trio, oder nicht?" — Wir müssen darauf erwidern, daß es der Conception, dem idealen Gehalte nach, jenes Trio nicht erreicht, daß es aber auf der anderen Seite musikalische Vorzüge besitzt, welche jenes nicht hat.

Das Trio spricht zu uns so eindringlich, so erschütternd und gewaltig, daß wir sogleich fühlen: hier ist der Abschluß einer schmerzlichen, tief und reich bewegten Lebensperiode; das ist der innerste Drang einer übervollen Menschenbrust, die sich in diesem Werke Luft und Licht verschafft; das ist der poetisch reine Ausdruck einer hochbegabten Künstlerseele, mit aller Wonne und aller Wehmuth eines mit dem Leben ringenden Genius. Dieser überreiche Inhalt schuf sich eine neue, eigene Form, ein durchaus originell concipirtes Ganze, dessen Ende sich mit dem Anfang wunderbar vermählt. — Nur ein echter, ganzer Künstler konnte so schaffen — aber er kann nicht immer so schaffen, denn dazu gehörte übermenschliche Schöpferkraft und übermenschliches Leiden! Es kommen

---

*) Sämmtliche Verlags-Artikel von Rószavölgyi in Pesth sind durch Whistling in Leipzig direct zu beziehen.

ruhigere, abgeklärtere Stunden, die immer noch bedeutend sind, aber weniger erschütternd, immer noch ernst und tief gefühlt, aber weniger trüb, mehr erhellt von dem tröstenden Lichte des wahren Künstlerhumors.

So ist das A-Moll-Quartett: klarer, heiterer, ruhiger, wenn auch weniger gewaltig, aber desto faßbarer, eindringlicher und beruhigender. Die Form ist leichter übersehbar, abgerundeter, klarer. Inhalt und Form sind völlig congruent; Mittel und Zweck sind im vollständigen Einklang — und das ist der *Vorzug* dieses Quartettes. Denn *Uhlig* hat in der Besprechung des B-Moll-Trio ganz richtig hervorgehoben, daß dieses Werk, welches an Beethoven's letzte Periode so unmittelbar sich anschließt, auch die schwache Seite jener großen Instrumental-Periode theilt: daß die gewählten Kunstmittel unzureichend sind, daß der Inhalt die Form sprengt und die Mittel über ihr gewöhnliches Maaß hinaus in's Ungeheure anspannt. Das Volkmann'sche Trio ist kein gewöhnliches Claviertrio für Kammermusik, es ist mehr als das, es ist eine *Instrumentaldichtung*, mit deren Bewältigung drei Instrumente großartig kämpfen. Das *A-Moll-Quartett* ist dagegen ein rein und schön geformtes, reich und klar gedachtes *Streich-Quartett* der besten Gattung — *es ist specifisch musikalischer*, und darum *in seiner Art* vollkommener. Es ist hier nichts verloren gegangen auf dem Wege von dem Ohr bis in die Feder des Tonkünstlers, und darum zweifeln wir nicht, daß dieses Quartett dem reichbegabten Componisten neue Freunde und Verehrer erwerben wird, und zwar wieder andere Freunde als das über das Reinmusikalische hinausragende B-Moll-Trio.

Der *erste Satz* beginnt mit einem interessanten, kurzen Largo in $^4/_4$, in dem sich ein eigenthümliches Sehnen und Drängen kund giebt, welchem in dem nachfolgenden Allegro non troppo eine beruhigende und friedliche Lösung in stetigem Verlauf zu Theil wird. Dieser Satz scheint uns der am Wenigsten bedeutende, wenn auch formell sehr schön gerundet.

Desto gewaltiger ist der *zweite Satz*, in welchem *Volkmann* wieder mit der ganzen ihm eigenen Seelenkraft nach dem Höchsten ringt, und eine in der Conception ebenso fesselnde, als formell interessante Instrumental-Dichtung bietet. Ein Adagio molto, zuerst in F-Dur, $^3/_4$, kündet schon in den ersten Tacten durchaus Bedeutendes. Das Tempo geht nach vierzig Tacten in ein affectreiches $^9/_8$ über, welches in D-Moll beginnt, und sich unter angstvollen Synkopen mit spannender Steigerung, nach einem E-Dur wendet, das mit seiner gesangreichen Ruhe aber bald wieder verlassen wird, um einer erhöhten Steigerung im $^6/_8$ Tact, mit wilder harmonischer Fortschreitung sich hinzugeben, die mit einem Schmerzensschrei in der verminderten Septime ihren Gipfel erreicht und dann plötzlich abbricht. Hier tritt ein breites Recitativ der ersten Geige in $^4/_4$ Tact besänftigend ein, welches wieder nach F-Dur hinüberlenkt und immer ruhiger und stiller sich abklärt. Der erste Gedanke in F-Dur, $^3/_4$ wird mit seinem langathmigen, anwachsenden Seufzer im unisono-C wieder aufgenommen, und der Satz schließt in erhöhter und vertiefter Gemüthsstimmung ruhig und befriedigend ab.

Der *dritte Satz*, ein Presto in A-Moll, $^3/_4$, ist außerordentlich frisch, lebendig und erheiternd. Er ist gleich weit entfernt von dem zopfigen Menuett-Styl wie von einem unnatürlichen Elfengeflüster — es ist reines, jubelndes Menschenleben mit köstlichem Humor. Dieser und der vorhergehende Satz sind, jeder in seiner Art, offenbar die bedeutendsten. — Weniger will uns nach der klaren, einheitlichen Stimmung des dritten, der *letzte Satz* zusagen, ein $^6/_8$ Allegro impetuoso in A-Moll, welches in seinen fast beängstigenden Stürmen und Drängen nach dem endlichen Ziel in C-Dur, fast gar keinen Ruhepunkt bietet, ohne doch den Humor und die Frische des dritten Satzes überbieten zu können. Doch ist auch dieser vierte Satz, an sich betrachtet, vortrefflich gedacht und durchgeführt, nur will er uns nicht ganz organisch zum Ganzen passen.

In jedem Fall hat aber *Volkmann* durch dieses erste Quartett den ehrenvollen Rang behauptet, den man ihm nach seinem B-Moll-Trio einzuräumen berechtigt war. Er hat die Kammermusik durch ein Werk bereichert, welches ihn als einen der Ersten unter den jetzt lebenden Componisten in dieser Gattung bezeichnet. Er hat bewiesen, daß er einen so entschiedenen *Beruf* zur Kammermusik besitzt, daß wir in Zukunft noch Großes von ihm nach dieser Richtung erwarten dürfen. Wir sind nun um so begieriger, sein zweites Streich-Quartett in G-Moll kennen zu lernen, welches der Componist selbst als gehaltreicher, und ihm noch sympathischer bezeichnet hat.

Hoplit.

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

W. F. G. Nicolai, Op. 1. Vier Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Pr. 20 Ngr.

L. Uniko Köhler, Op. 9. Fünf Lieder für eine Tenor-

oder Sopranstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. 25 Sgr.

Die Lieder von Nicolai empfehlen sich durch ihre Sangbarkeit, durch ihre größtentheils geschickte formelle Abrundung, vor Allem aber durch das ernste und eine unverdorbene Künstlernatur bekundende Streben, das sich in ihnen zeigt. Erreicht der Componist auch hier noch nicht vollständig das, was er beabsichtigt, so beweist er doch schon in seinem Op. 1, daß bei späteren Productionen ihm dies voraussichtlich gelingen wird, daß er auch genug Erfindungsgabe besitzt, um noch manches Gute liefern zu können. Nicht unbekannt mit den Fortschritten auf dem Gebiet der Liedcomposition, selbst auch Mehr und Besseres in seinem ersten Werke gebend, als viele Andere in ihren Erzeugnissen mit hoher Opuszahl, hat sich Nicolai doch noch nicht ganz von einigen hergebrachten, aber keineswegs ehrwürdigen Bräuchen emancipirt, deren unberechtigtes Vorhandensein nachzuweisen erst der neueren Zeit vorbehalten war. Vor allen rechnen wir zu diesen die grundlosen Textwiederholungen, durch deren Wegfall Nicolai's Lieder sicher nur gewinnen könnten. Es finden sich deren mehrere in dem ersten Liede „O sieh mich nicht so lächelnd an" von Geibel und im dritten „Du bist so still, so sanft, so sinnig" von demselben, welche lebhaft an die Art und Weise der Kücken'schen oder dergleichen Liedwerke erinnern. Selbst in der besten Nummer des Heftes, im zweiten Liede „Ich muß hinaus, ich muß zu Dir" von Hoffmann von Fallersleben stören die, nicht einmal die musikalische Abrundung fördernden eingeschobenen Worte „Du nur mir". Nächst dem genannten Liede von Hoffmann v. Fallersleben hat uns das vierte „Herbstlied" von Tieck am meisten angesprochen, obwohl hier die Pointe an dem etwas zu schnell herbeigeführten Schlusse nicht genug betont zu sein scheint. Die Lieder werden übrigens gern gesungen werden und verdienen auch die Beachtung von Sängern, die mehr als gewöhnlichen Singsang verlangen.

Von entschieden geringem Belang bezüglich des Inhalts und der Form sind die Lieder von Uniko Köhler. Der Aufwand von äußeren Mitteln steht hier in keinem Verhältniß zu dem Ausgesprochenen und Gegebenen. Eine Menge leeren Bombastes wechselt ab mit äußerst trivialen und abgedroschenen Gemeinplätzen. Hätte der Componist ein Orchester zur Begleitung dieser Lieder zur Verfügung gehabt, so hätte er es sicher nicht ohne ein vollständiges Posaunenchor und ohne große Trommel ꝛc. gethan. Wozu aber so viel Geschrei um eine Omelette! In der oft nicht sinngemäßen Declamation zeigt sich ein widrig übertriebner Pathos, der wirkliche Empfindung ersetzen muß, an Textwiederholungen ohne alle Berechtigung fehlt es natürlich auch nicht, ebensowenig wie an zu halsbrechenden Cadenzen invitirenden Fermaten am Schlusse der Lieder — kurz der ganze alte, jetzt Gott sei Dank über Bord geworfene Gesangsplunder ist in diesen Compositionen wieder ausgekramt. Wer dergleichen liebt, der wird sich an diesem Op. 9 des Hrn. Uniko Köhler ergötzen, umsomehr als, trotz alles übrigen Ungeschickes, den Gesängen jene auch den Proch'-, Krebs'-, Gumbert'schen Gassenhauern eigenthümliche leichte Sangbarkeit nicht abzusprechen ist.

F. G.

Das Schweizerische Musikfest in Sitten.

Sucht man das Städtchen auf der Karte der Schweiz, so findet man's weit im abgelegenen Wallis, eingeschlossen von mit blauer Farbe bezeichneten Gletschern. Der arme Teufel von Musiker kratzt sich hinter den Ohren, gern möchte er das Fest mit feiern, aber eine weite Post- oder Bergtour frißt manchen Fünffränkler weg. Die Sittener sind naive Leute, sonst hätten sie kaum beschlossen, ein eidgenössisches Musikfest in ihrem Kanton abzuhalten, wo viel Steine und Kröpfe, aber wenig Künstler wachsen — indeß, ich habe allen Respect vor dem Muth, der Ausdauer, womit sie das einmal Beschlossene durchsetzten. Große Erwartungen brachte ich nicht mit, dennoch habe ich am Fest so wie auf der Reise schöne, vergnügte Stunden genossen. Und was will man mehr? Die Schweiz hat keine höfischen Orchester, wie einsame Posten leben hier die Musiker zerstreut, und wenn von Zeit zu Zeit die Lärmtrommel ruft: zur Sammlung! so hängt es eben von den Verhältnissen oder dem guten Willen des Einzelnen ab, ob er mitmacht oder nicht.

Das Aeußere des Festes bot wenig Glänzendes: daß es ohne Triumphbögen, Kanonendonner, Reden nicht vor sich ging, können Sie sich denken; näher darauf einzugehen, habe ich nicht Lust. Sitten ist eine Stadt von beinahe 3000 Seelen, und die Patrizier — die Sittener Bürger sind geborene Freiherren — hatten sich in die „inneren Gemächer" zurückgezogen, d. h. auf ihre Landgüter. Der Bischof aber verherrlichte das Fest durch seine Gegenwart in violetter Kutte mit dito Käppchen, und den Schluß desselben bildete ein flotter Ball, an dem es leider ohne Rippenstöße und Fußtritte nicht abging: ländlich, sittlich.

Zum Dirigenten der Musikaufführungen war Hr. Methfessel in Bern gewählt. R. Wagner hatte nur eine Beethoven'sche Symphonie zu leiten versprochen. Die beiden Concerte, ein sogenanntes

großes und sogenanntes kleines, sollten am 12ten und 13ten Juli, Mittwochs und Donnerstags, stattfinden und zwar in der Kathedrale, darin ein Gerüst aufgebaut war.

Die vorfestlichen Tage — den Sonntag waren erst achtzehn Musiker an Ort und Stelle — zeigten eine trostlose Physiognomie, die das schlechte Wetter nicht im Stande war aufzuheitern. Trieb die Langeweile hinaus in's Freie in die „schöne Gegend", so commandirte ein plötzlicher Regenguß: kehrt um! und man war froh in „drei Sprüngen" die Thür seiner Wohnung erreichen zu können, lag diese auch im Mittelpunkte der Stadt. — Die Leute waren recht artig und zuvorkommend, sie sprechen französisch und auch recht gutes Deutsch, und trinken so viele Sorten Wein eigenen Gewächses, als wir in Deutschland gekrönte Häupter besitzen. Uebrigens fallen die Weine weder dem Kopf noch dem Magen beschwerlich, man bleibt immer Herr seines Ichs.

R. Wagner war schon einen Tag früher da als die achtzehn Musiker: ein Feldherr ohne Heer auf dem Kampfplatz. Er besah sich das Terrain, zählte die Häupter seiner Lieben und schüttelte den Kopf. Den Montag erschien schon etwas mehr Mannschaft und Wagner hielt „strenge Musterung": doch schüttelte er wieder den Kopf. Die erste Hauptprobe mit dem Orchester ging schlecht, einige Bläser mochten wohl trockene Lippen mitgebracht haben, die Töne jagten sich in den heiligen Räumen herum und traten erst auf Umwegen ihre Reise in's Ohr an: Wagner stand als Zuhörer auf der Orgel, der Tribüne gegenüber, und schüttelte den Kopf . . . Abends saß der strenge Meister im Postwagen und fuhr dem schönen Genfersee zu. Es wäre ein Ding der Unmöglichkeit gewesen, in diesem Local, bei solcher Intonation im Orchester, bis zur nächsten Mittwoch eine vollendete Ausführung der A-Dur-Symphonie von Beethoven zu Stande gebracht zu haben.

Der Gesangchor war übrigens vortrefflich besetzt, er zeigte Begeisterung und zählte durchgehends kräftige, metallreiche Stimmen. Er hatte sich fast nur aus der französischen Schweiz rekrutirt, nebst Wallis war Vivis, Lausanne, Genf vertreten. Mendelssohn's Lobgesang mit vorhergehender Symphonie schien der Glanzpunkt des Ganzen zu werden. —

Mittwochs den 12ten Juli begann das große Concert; das Publikum hatte sich zahlreich eingefunden. Aufgeführt wurde: die A-Dur-Symphonie von Beethoven, die Hymne an die Nacht von Neukomm, der Lobgesang von Mendelssohn — und in der That, man traute seinem Ohr kaum, das Orchester — das übrigens tüchtige Künstler in seinen Reihen zählte — hielt sich brav. Einige Bläser mochten wohl ihre trockenen Lippen angefeuchtet haben mit gutem Walliser, die Symphonie ging ordentlich, leider ließ das ungünstige Local keine feinere Nüancirung zu. Neukomm's Hymne ging auch gut: ist aber eine gar trockene Composition, höchstens angehenden Vereinen zu empfehlen. Daß der Lobgesang von Mendelssohn einen gewaltigen Eindruck machte, war natürlich; die Chöre gingen mit einer Präcision, mit einem Feuer, das ja den „Welschen" nie mangelt, wie ich selten Chöre gehört. Gar wohl thaten dem Ohr die schönen reinen Stimmen. Nur schade, daß dem Lobgesang französischer Text untergelegt werden mußte.

Besetzt waren die Soli folgendermaßen. Sopran: Frl. Kiefer von Bern, eine Schülerin Stockhausen's. Alt: Frl. Rordorf von Zürich. Das Duett der beiden Damen im Lobgesang drang recht warm in's Gemüth. Tenor: Hr. Dubouret von Lausanne, dessen Vortrag ausgezeichnet, weniger sein Stimmfond; so wie Hr. Marcillaz von Genf, von dem man wohl sagen kann, daß er an seinem Platze war, d. h. auf der Tribüne, sonst ein Federmesser ohne Klinge, dem der Stiel fehlt. Baß: Hr. Kuenzer aus Koblenz, in Vivis wohnhaft, ehemals preußischer Lieutenant, im Besitz einer sonoren Stimme, sein Vortrag aber ist steif, wie der kamaschendienstliche Paradeschritt. Er klagte übrigens über Belegtheit der Stimme.

Das Fest zeigte heute wie der Himmel eine freudigere Physiognomie und strafte glücklicherweise die „Neue Züricher Zeitung" Lügen, die vielleicht in demselben Augenblick mit vornehmer Miene sagte: das Fest in Sitten ist an inneren Hindernissen gescheitert. Nein, beste Dame, Sie waren eine falsche Prophetin!

Tags darauf verkündete ein gut gewähltes Programm das kleine Concert. Zur Aufführung kamen einige Sätze der bekannten C-Dur-Symphonie von N. Gade, die so wenig als die A-Dur-Symphonie klar zu Gehör kamen. Dann folgte die Arie von Stradella, gesungen von Frl. Rordorf, die das Publikum schon mehr in Bewegung brachte. Ferner spielte Hr. Kölla von Lausanne das Violinconcert von Mendelssohn. Hr. Kölla ist ein netter, hübscher Mann und sein Name ward schon viel genannt. Frl. Kiefer sang die große Arie „Ah perfido" von Beethoven, Hr. Dubouret eine Arie aus „Joseph"; Hr. Posaunist Thiele von Bern blies ein Solo von F. David; die Ouvertüre zu Euryanthe wurde gebracht und auf Verlangen das Sopran-Duett und der Finalchor aus Mendelssohn's Lobgesang wiederholt.

Was das sehr gemischte Publikum gedacht und gefühlt haben mag, kann ich nicht sagen, jedenfalls hat es gestaunt und ging befriedigt nach Haus: der größere Genuß bleibt den Kennern.

Abends ward im Theaterhaus, das mit Geschmack und gewiß vielen Kosten hergerichtet, „bei guter Musik getanzt"; die Damen Rordorf und Kiefer und Hr. Director Methfessel wurden mit Kränzen geschmückt, mit Blumen beworfen, und als des Morgens die Berge „in rosenrother Schminke" erschienen, ging man wiederum befriedigt nach Hause.

Viele von uns Fremden hatten eine weite Reise zu machen; wir setzten Abends uns zu Wagen, drückten einige Flaschen „Festwein" an's Herz und fuhren das Rhonethal hinauf dem Berner Oberland zu.

Die lieben Sittener und Sittenerinnen werde ich sobald nicht vergessen, auch ihre Berge und Weine nicht: möge das Fest nicht auf ihren steinigten Boden gefallen sein und sie in großer Anzahl am nächsten Musikfest in Genf erscheinen!

Aus Königsberg.

IV.

Persönliches. Local-Polemisches und Charakteristisches.

An einen Bericht über unsere Oper knüpfen sich diesmal verschiedene andere Dinge von nicht sehr erquicklicher Art: Parteikämpfe in den Zeitungen und sogar an den Straßenecken wie auch beziehendlich in Broschürenform. Richard Wagner hat wie ein Jupiter mit Blitz und Donner in die faule Opernatmosphäre geschlagen, auch die Schlafsüchtigsten sind zum eigenen Schrecken erwacht, und wie es in solchen Fällen zu gehen pflegt, sahen sie in ihrer plötzlichen Verwirrung Alles falsch: sie gebärdeten sich wüthend über die angerichtete Unruhe, auch über den Schaden des leidigen Gewitters, das hier eine alte Baracke, dort ein Götzenbild umschlug, — engende Dämme durchbrach ꝛc. Nach und nach aber kam man allerdings wieder zum Bewußtsein: man athmete begierig die erfrischte Luft ein, man sah neues Wachsthum, neues Leben überall, kurz man sah — wie einst der liebe Gott — „daß es gut war."

Schon seit dem Beginne der neuen Opernepoche (deren Lebenszeichen — als in Wagner's Werken beruhend — ja wohl nur von einzelnen Käuzen nicht bemerkt werden) habe ich hier in Königsberg lebhaft Partei für den Umschwung ergriffen, und zwar öffentlich in der „Hartung'schen Zeitung", einem hier in den Ostseeprovinzen überall verbreiteten Blatte. Ich sage nur nebenbei, daß solche Parteinahme nicht sowohl Neigung oder Wahl genannt werden kann, sondern sie ist nothwendiges Resultat einer Art Naturanlage, die in gewisser Weise bestimmend auf eine ganze Entwickelung wirken kann. So glaube ich in Bezug auf mich, daß mir der Gefühlskeim für meine Kunstpartei angeboren wurde, und daß ich — wie auch eine sehr große Anzahl Anderer — schon vor länger als 15 Jahren instinktiv für Wagner stritt, ehe ich nur von ihm wußte. Ich brauchte also nicht etwa erst überzeugt oder überredet zu werden, sondern ich fand in dem Wesentlichen der Wagner'schen Darlegungen bestimmten Ausdruck eines schon lange unbestimmt von mir Ersehnten und Erstrebten. Wagner's That und Wort hat uns erlöst von dem Drucke der auf Allen lastete: es ist als ob das Zauberwort gefunden wäre mit dem Alles sich aufklärt. — Der Ausdruck ist da. —

So steht es. Nun spricht man und das erweckt natürlich Widerspruch. — Hier in Königsberg sprach zuerst ich. Nebst einem Anonymus (einem wegen Ungezogenheit entlassenen, etwas musikalischen Lieutenant) war es Hr. Sobolewski, welcher mit seinen „reactionären Briefen" in der Ostpreußischen Zeitung Gegenparteisprecher wurde. Da die reactionären Briefe Sobolewski's als Broschüre erschienen sind, kann sich Jeder leicht ein Urtheil darüber bilden. Ein Festkleben am specifisch-musikalischen Standpunkte, wie er bei einer Erkennung Wagner's nicht ausreicht, macht Hrn. Sobolewski beschränkt und Mangel an wahrer Lebensbildung ungeschliffen; Eitelkeit aber und Mangel an Erfolg seiner eigenen Opern macht, daß er, sich als verkanntes Genie fühlend, ungerecht, neidisch, kleinlich in seiner Rache wird. Er begreift überhaupt das Wesen der Sache, um welche sich's handelt, nicht, hat sich in gewisse schiefe Anschauungen verrannt, und ärgert sich nun an dem, was über Wagner von unserer Partei gesagt oder geschrieben wird. Zugleich aber hat Sobolewski doch so viel Empfänglichkeit für geistvolle Kunstwerke, daß ihn Einzelnheiten in Wagner's Opern wie auch gewisse Eigenthümlichkeiten desselben lebhaft einnahmen. Es liegt in der siegenden Gewalt des wahren Genius, daß sich ihm ganz abwenden eigentlich Niemand kann; — wer weiß wie Viele da schmähen, und bloß aus starrem Eigensinn nicht den im eigenen Innern heimlich pochenden Widerspruch laut werden lassen! —

Wagner, — nicht weniger Berlioz, auch Brendel und nebst noch Anderen auch der Unterzeichnete (welcher in den Fall kam Sobolewski's Opern ꝛc. kritisiren zu müssen) haben es in den „reactionären Briefen" erlebt, wie schrecklich ein Sobolewski in seinem Zorn sein kann; — noch viel schrecklicher ist er aber, wenn

er geistreich oder gar poetisch und philosophisch wird! — Da die beregten Briefe zu haben und nicht bloß in einer Zeitung erschienen sind, mag ich Niemandem Uebelkeit durch Auszüge hierselbst bereiten. Wer sie aber liest, wird erkennen: daß ihr Verfasser in den gegeneinander kämpfenden Parteiheeren wahrlich nicht unter die sogenannte Nobelgarde gehört. Uebrigens hat der Tannhäuser Hrn. Sobolewski in Bremen sehr begeistert, und wird das, was letzterer darüber im hiesigen Feuilleton schrieb, von den Königsbergern als Widerruf und Sühneversuch früher ausgesprochener Ansichten betrachtet.

L. Köhler.

Das Stiftungsfest
der Niederländischen Musikgesellschaft,
gefeiert zu Rotterdam am 13ten, 14ten und 15ten Juli 1854.

Von Gustav Flügel.

I.

August Gathy hat bereits im October vorigen Jahres in Nr. 17 (B. 39.) dieser Blätter in seinem Aufsatze: „Die Niederländische Musikgesellschaft und ihr bevorstehendes Stiftungsfest" eine, für jeden sich für diese Angelegenheit Interessirenden, auf Sachkenntniß gestützte Uebersicht geboten, auf die wir verweisen, und so zur Orientirung auf diesem Gebiete wesentlich beigetragen. So war es natürlich, daß man von Stund an diesem 25jährigen Stiftungs- und Nationalfeste, auch in Deutschland, mit lebhaftem Interesse und großer Spannung entgegen sah: denn auf den Zeitraum blühender Musik-Cultur in den Niederlanden von 1400—1600 (von Wilhelm Dufay bis auf den großen Orlandus Lassus) war ein zweihundertjähriges Stillleben gefolgt. Eine, durch Handel, Kunst und Wissenschaft sich auszeichnende Nation war in musikalischer Hinsicht vom Schauplatze abgetreten.

Das Interesse für dieses großartige Unternehmen steigerte sich noch bei dem Erscheinen des Fest-Programmes, was für jeden der drei auf einander folgenden Tage ein großes Hauptwerk brachte: 1) Händel's Israel in Egypten; 2) Haydn's Jahreszeiten; 3) Beethoven's 9te Symphonie mit Chören, Musikwerke, deren gelungene Aufführung auch dem kunstgeübtesten Volke nur zur größten Ehre gereichen kann, um wie vielmehr einem Volke, das nach zweihundertjährigem Schlummer nun, nach 25jährigem Wiedererwachen, sein erstes öffentliches Lebenszeichen von sich giebt. Das war nur zu ermöglichen durch eine tüchtige musikalische Leitung, wiederum hervorgegangen aus dem Schooße des in seiner Art einzigen Unternehmens und Hrn. A. C. G. Vermeulen's unbestrittenes Verdienst.

A. Gathy sagt in dem obenerwähnten Aufsatze S. 175: „Zu den Prämianten der Gesellschaft gehörte auch der aus der Haager Schule hervorgegangene talentvolle und liebenswürdige Verhulst, der in Leipzig, wo er im freundschaftlichen Verkehr mit Mendelssohn, Schumann und andern ausgezeichneten Männern zwei inhaltreiche Jahre verlebte und zum Musikdirector der „Euterpe" gewählt ward, noch jetzt in gutem Andenken steht." Diesem nämlichen Verhulst, ein Holländer von echtem Schrot und Korn, der besonders durch seine holländischen Lieder und Gesänge, die wir in Deutschland auch nicht dem kleinsten Theile nach kennen, sich einer großen Popularität erfreut, wurde vom Fest-Comite einstimmig die musikalische Leitung des ganzen Festes übertragen, und Verhulst hat seine schwierige Aufgabe mit unverkennbarer Hingebung, mit unermüdlicher Ausdauer, männlicher Kraft und Energie: also würdig gelöst. Man muß sämmtlichen Proben vom Anfange an beigewohnt haben, um hierüber ein competentes Urtheil abgeben zu können. Sehr zweckmäßig war die Festordnung der ganzen Woche, mit Einschluß der Proben, im voraus unabänderlich festgestellt, und sie ist vom Montag den 10ten Juli, Morgens 9 Uhr ab, wo täglich circa drei Proben abgehalten werden mußten, auf das Pünktlichste eingehalten worden. Um solcher unerhörten Anstrengung, die auf den Fest-Dirigenten doppelt und dreifach zurückfällt, bis auf den letzten Strich, ohne Ermatten, Herr zu bleiben, dazu gehört eben eine so gesunde, herculische Natur, wie sie Verhulst besitzt. Verhulst hat mit seiner großen Musik-Armee einen Sieg errungen, dessen Kunde weit über die Grenzen Hollands, seines ihm über Alles theuern Vaterlandes, hinaus dringen wird und von dessen Erfolge der große Erasmus Rotterdamus, dessen Standbild auf dem Markte zu Rotterdam steht und der alljährlich in der Mitternachtsstunde ein Stück Geschichte schreiben und dann ein Blatt in seinem großem Buche umwenden soll, sicherlich Notiz genommen haben wird für künftige Geschlechter.

Ehe wir auf die musikalischen Fest-Aufführungen näher eingehen, wollen wir hier noch die fremden Tonkünstler und Musikalienverleger namhaft machen, welche, so viel uns bekannt geworden, dem schönen Feste beiwohnten: Bischoff, Bennet, Breidenstein, Commer, van Eyken, C. J. Falckenberg aus Coblenz, Flügel, Gathy, Gouvy, Hiller, Kufferath, Liszt, Lübeck, Otten, Präger, Ritter, Reinecke, Gebrüder Reimers, Schlesinger aus Paris, Schott aus Mainz, Schloß aus Cöln, Dr. Volkmar, F. Weber, v. Wasielewski.

(Fortsetzung folgt.)

Kleine Zeitung.

Bern, Mitte Juli. Als ich vor einigen Tagen dem Münster zuschritt, um Spohr's „letzten Dingen", gegeben vom altclassischen Verein, beizuwohnen, sah ich Spohr's imposante Gestalt die Kirche betreten. Seit sieben Jahren hatte ich den Altmeister, für den ich innige Zuneigung hege, nicht gesehn: ich war lebhaft überrascht. Wie ich später erfuhr, war seine Anwesenheit eine zufällige, er hatte vor, durch's Berner Oberland, über den Bodensee zur Münchener Kunstausstellung sich zu begeben. Leider war der Himmel nicht günstig. — Nach dem Concert brachte ihm die hiesige Liedertafel ein Ständchen, wobei einer der Sänger dem „Manne und Künstler" eine passende Anrede hielt, die der berühmte Meister in seiner einfachen Weise herzlich erwiederte. Auch im Oberlande sind dem ächten deutschen Manne glückliche Stunden geworden — möge er der guten ehrlichen Schweizer und seiner Landsleute, die ihn freudig begrüßt, manchmal gedenken! — Hr. Edele gab zwei geistliche Concerte: den ersten Tag wurde aufgeführt die Cantate von S. Bach „Herr Gott, Dich loben wir" und das Oratorium „Die letzten Dinge". Das zweite Concert, den folgenden Tag, brachte von B. Marcello die Psalmen 7, 33, 42, 32, und die Wiederholung des Oratoriums. Recht einfache, fast kindliche Tondichtungen sind die drei ersten Psalmen, der Psalm 32 ist voll Feuer und Kraft. Spohr's Tonwerk ist bekannt: am meisten Eindruck auf mich machten im zweiten Theil die Chöre: „Gefallen ist Babylon" ꝛc. und das Quartett mit Chor: „Selig sind die Todten" ꝛc. Wenn man von diesen Concerten viel lobhudelndes Geschrei erhob, viel gemachte Begeisterung und forcirte Bewunderung zeigte, so will ich Ihnen ganz kurz mein Urtheil geben, das mit dem Spohr's übereinstimmt. Die Chöre gut: $\frac{1}{3}$, Orchester und Soli schlecht: $\frac{2}{3}$, das ist das glänzende Rechenexempel! Mehrere hiesige Musiker wirkten aus Gründen die ich nicht näher berühre, nicht mit; Frl. Kiefer konnte ebenso wenig ihre Hülfe leihen, und Hr. Kirchhof, der einmal Privatmann, das andremal Künstler sein will, hatte zu viel Geld verlangt. — Glücklicherweise hören mit dem Sommer die Concerte für einige Zeit auf, schwerlich aber das Parteigezanke und Intriguenwesen. — Der altclassische Verein hat einen Advocaten angenommen, aber in ihm den Bock zum Gär'ner gemacht; es ist derselbe, der in seiner grenzenlosen Bornirtheit S. Bach einen „Perückenstock" nennt und R. Wagner anzufeinden suchte. Ganz genau wissen wir, daß der Mensch auch nicht eine Oper Wagner's angehört! Er ist nebenbei „Raketenfeuerwerker".

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Die rühmlichst bekannten Flötisten, Gebrüder Doppler aus Pesth, beabsichtigen im Herbst eine neue Kunstreise durch Deutschland zu unternehmen.

Nach italienischen Blättern hat Hr. Alexander Casorti aus Dresden, ein Schüler von Beriot, bei seinem dreimaligen Auftreten in Mailänder Theatern, sich als einen sehr talentvollen und begabten Violinspieler gezeigt und vielen Beifall gefunden.

Der Baritonist Mayerhofer (bis jetzt in Weimar engagirt) hat mit Glück in Wien als Leporello ꝛc. debutirt, und ist daselbst engagirt worden.

Frl. Rosa Thély, eine junge, vielversprechende Anfängerin aus Pesth, ist in Wien engagirt worden. Diese talentvolle junge Sängerin, eine Schülerin der Cornet, besitzt, wie man uns berichtet, eine von jenen reinen Altstimmen, welche in unserer Zeit immer seltener werden. Sie hielt sich früher einige Zeit in Leipzig auf.

Frl. v. Hefner, bisher in München, ist gleichfalls nach einem glücklichen Debut am Wiener Hofopertheater engagirt.

Musikfeste, Aufführungen. Cherubini's zweite große Messe ist unter Direction von Mosewius in Breslau zur Feier des Stiftungsfestes der dortigen Sing-Academie am 8ten Juli aufgeführt werden.

Händel's „Samson" wurde in Wernigerode (am Harz) aufgeführt.

Was die Amerikaner unternehmen, ist doch immer großartig und massenhaft. — So auch die Musikfeste, deren am 15ten Juli eines in New-York begonnen hat, wie es die alte und neue Welt noch nicht erlebte. Im Glaspalast zu New-York wird nämlich in diesem Augenblick ein „großer musikalischer Congreß", wie man es dort nennt, abgehalten, an welchem 1500 Orchestermitglieder und circa 4000 Sänger Theil nehmen. Der Congreß ist echt demokratisch, jeder Musiker oder Sänger Amerikas kann daran theilnehmen und mitwirken. Die Leitung des Ganzen hat Paul Jullien, der Mann seines Jahrhunderts, als Präsident übernommen. Seine Minister sind die Musikdirectoren: Bergmann, Meignon, Dodworth, Bloomfield und Vincent Walace; sowie die Chordirigenten: Hill, Kreutzer, Mollenhauer und Bristow. Zu dem Sängerchore hatten sich eine Menge von Gesellschaften und Vereinen aus der ganzen Union gemeldet; für das riesige Orchester: Jullien's vollständiges Orchester, die deutsche und philharmonische Gesellschaft aus Philadelphia, Dodworth's ganzes Musikchor, die sämmtlichen Militärmusiken, und eine große Anzahl von Künstlern und Dilettanten aus Boston, Philadelphia, Baltimore, Cincinnati, New-Orleans und New-York. Zur Aufführung sollen kommen: Händel's „Messias", Haydn's „Schöpfung", Mozart's „Requiem", Mendelssohn's „Sommernachtstraum", Bach's „Passion", Beethoven's „Ruinen von Athen", Beethoven's „Neunte Symphonie", Spohr's „Letzte Dinge", Rossini's „Stabat mater", F. David's „Wüste", Meyerbeer's „Prophet", „Hugenotten" und „Struensee", Berlioz' „Romeo und Julie" und Wagner's „Tannhäuser". Zum Schluß große Fest-Quadrille, von Jullien eigens für 1500 Mann componirt! — Das Programm scheint uns denn doch der „höhere Humbug".

Hoffentlich wird man die genannten Werke nicht Ganz aufführen wollen, sondern nur Bruchstücke daraus. Es wäre denn, daß man sich zu dem „Congreß" einen Monat Zeit nähme, und die siebenzehn Werke auf siebenzehn Abende vertheilte. Wir fürchten, daß die Ausführung mangelhafter und die Wirkung geringer sein wird, als man erwartet. Wir werden später ausführlicher darüber berichten.

Am 9ten Juli fand zu Asnières in Frankreich ein Musikfest statt, bei welchem ein Haupt-Orchester von 200 Mann thätig war. Einige Militär-Orchester waren außerdem zur Ballmusik bestimmt, deren Rhythmus durch 200 Tambours unterstützt wurde. — Viel Lärm um Nichts! —

Neue und neueinstudirte Opern. Der junge Componist Westmeyer aus Hannover (früher Schüler des Leipziger Conservatoriums) hat eine komische Oper in zwei Acten vollendet.

R. Volkmann in Wien ist mit der Composition der Musik zu Göthe's „Prometheus" beschäftigt.

Kapellmeister Erkel in Pesth, Componist der ungarischen Oper „Hunyadi Lászlò", vollendet gegenwärtig eine neue ungarische Nationaloper.

Auszeichnungen, Beförderungen. Prof. W. R. Griepenkerl in Braunschweig hat von dem Herzog von Coburg das Verdienstkreuz des Sächsisch-Ernestini'schen Hausordens erhalten.

Musikalische Novitäten. Von Robert Volkmann sind neue Lieder bei Kistner in Leipzig erschienen. Der fruchtbare Componist hat auch ein Concert für Violoncell mit Orchester bereits vollendet, und arbeitet nunmehr an einem zweiten großen Concert für Violine. Bei dem Talent Volkmann's läßt sich Bedeutendes erwarten.

Von Liszt ist eine Concert-Phantasie für Pianoforte über zwei Themas aus Berlioz' „Cellini" (Eintritt des Cardinals und Künstler-Schwur) sowohl zweihändig, als im vierhändigen Arrangement, bei Litolff in Braunschweig erschienen. Dieselbe Phantasie ist von MD. Stör in Weimar für großes Orchester arrangirt worden.

Literarische Notizen. Der erste Band von J. Raff's Briefen über Musik ist unter der Presse, und wird in nächster Zeit bei Vieweg in Braunschweig erscheinen.

Liszt hat eine Broschüre über Berlioz vollendet, welche von Hoplit übersetzt im Herbst dieses Jahres erscheinen wird. — Gleichzeitig bereitet Liszt einen starken Band: „Zur musikalischen Literatur" vor, in welchem die, in Journalen von ihm zerstreut erschienenen Artikel über Musik gesammelt, und mit Neuem vermehrt werden sollen.

Vermischtes.

In Carlsruhe hat Frl. Garrigues mit Beifall gastirt, und ist in Folge dessen auf zehn Jahr engagirt worden. Zwei mittelmäßige erste Sängerinnen ist Carlsruhe nun so glücklich, mit zehnjährigem Engagement zu besitzen! Soviel uns bekannt, ist ein erster Helden-Tenor für Carlsruhe aber noch immer nicht gefunden. In Ermangelung eines guten Bassisten übernimmt auch jetzt der frühere Baritonist Oberhoffer die Partien des Bertram, ꝛc. Einige junge Anfänger ohne Schule, ohne Gehör und Repertoir laufen nebenbei. Eine herrliche Disposition! Wenn doch Hr. E. Devrient „bei seinem Leisten bliebe" d. h. die Organisation des Schauspiels glücklich durchführte, aber die Disposition über die Oper kundigeren und geschickteren Händen überlassen wollte! Es scheint beinahe, als wolle Hr. E. Devrient die Carlsruher Oper, zu Gunsten des Schauspiels, systematisch ruiniren. Er ist auf dem besten Wege dazu.

Der Tod der Sontag hat begreiflicherweise in Mexico die allgemeinste Sensation erregt. Die ersten Notabilitäten Mexicos, die Mitglieder der dortigen Philharmonischen Gesellschaft ꝛc. haben das Leichenbegängniß durch ihre Gegenwart verherrlicht. — Das Ende dieser Künstlerin ist eben so, wie ihre Schicksale im Leben waren — außergewöhnlich und merkwürdig. Die Nachricht ihres Todes gelangte durch telegraphische Depesche von England zuerst nach Frankreich, und verbreitete sich mit Blitzesschnelle durch ganz Europa.

Director Wallner in Posen macht bekannt, daß er die Oper in Posen für nächste Wintersaison aufgegeben habe, und nur das Schauspiel cultiviren will. Die Oper soll erst im darauffolgenden Frühjahr wieder zusammentreten, da Hr. Wallner von der vollkommen richtigen Ueberzeugung ausgeht, daß Schauspiel und Oper gleichzeitig die Mittel einer Provinzialbühne übersteigen, und in Folge dessen in beiden Kunstzweigen nichts Besonderes geleistet werden kann. — Diese Idee ist so nachahmenswerth, und beruht auf so richtigen Grundsätzen, daß wir dieselben mehr als einem Stadttheater zur Nachachtung empfehlen möchten!

☞ **Notiz.** Von Leipzig abwesend, waren wir verhindert, die Nummer der vorigen Woche vor ihrem Erscheinen selbst einer Durchsicht zu unterwerfen. Es sind in Folge davon mehrere störende Druckfehler stehen geblieben. Um jedoch unseren Abonnenten nicht ein auf diese Weise verunstaltetes Exemplar zu übergeben, sehen wir uns veranlaßt, Nr. 4 noch einmal, jetzt in correctem Abzug, erscheinen zu lassen, und der heutigen Nummer beizulegen.

D. Red.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig**.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

P. Mechetti qm. **Carlo** in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Einundvierzigster Band. **№ 6.** Den 4. August 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Donizetti's Favoritin.

Von

Franz Liszt.

La Favorite ist für die Pariser Oper und für Mad. Stolz geschrieben, die damals deren Favorite-assoluta war. Diese beiden Umstände muß man erwägen, um mit dem Standpunkt des Componisten zugleich den zur Beurtheilung seines Werkes maßgebenden zu erkennen, von welchem aus man die Oper für eine der besten in der Reihe derjenigen ansehen wird, welche eine Fusion italienischer und französischer Manier versuchten. Donizetti folgte dem Beispiele Rossini's, indem er für eine Bühne schrieb, welche höher gesteigerte dramatische Forderungen an ihn stellte, als die Theater, für die er bisher componirte. Scribe's Operntexte hatten das Publikum seitdem noch mehr an complicirte, oft gewaltsame und übertriebene Situationen gewöhnt. Auber, Halevy und Meyerbeer hatten die Sucht nach brillanten Decorationen, außerordentlichen scenischen Einrichtungen und prachtvollen Aufzügen bis zum Aeußersten getrieben. Die Situation und das Pittoreske wurden um jeden Preis und in Hülle und Fülle verlangt. Mad. Stolz thronte und herrschte in diesem bezauberten Schloß als Fee und repräsentirte als Sängerin den Genre, deren Heldin in Hugo's und Dümas' Dramen Mad. Dorval war. Vor allen Dingen mußte also für sie eine ihrem Talent entsprechende Rolle, eine große Effect-Partie, beschafft werden, in welcher sie abwechselnd zu weinen und zu seufzen hatte, recht nach Herzenslust lieben und beben konnte. Sie brauchte ein gellendes Durcheinander von Verzweiflung und Händeringen, Erröthen und Erbleichen, Segen und Fluch. Ihre Schönheit kam nur in Augenblicken stürmischer Gefühlsausbrüche zur vollen Geltung, war dann aber auch hinreißend, bezaubernd. In den großen Momenten ihrer Rollen absorbirte sie die Aufmerksamkeit vollständig, ihre leidenschaftliche Gluth entflammte die Herzen der Zuschauer, und wenn sie um Gnade oder Verzeihung flehte, war sie unwiderstehlich! — Blieb sie allein auf der Scene, so ließ sie kein Fleckchen und Eckchen des freigegebenen Terrains unbenutzt, um die hervortretende Plastik ihres Geberdenspiels in den verschiedensten Beleuchtungen zu entfalten, in allen möglichen Rahmen irgend ein neues,

unerwartetes Tableau zu bilden und sich so ein höchst interessantes Monodram auf eigene Hand zu schaffen. Wer sich dessen nicht erinnert, wird Zweck und eigentliche Würze der ersten Scene im zweiten Act, oder die Arie im dritten, wo Leonore die Grausamen herbeiruft, schwerlich verstehen; sie scheint durchaus unmotivirt, wenn sie von einer Darstellerin abgesungen wird, deren ganzes Spiel darin besteht, sich vor die Lampen zu stellen, beide Hände auf die Brust zu legen oder sie Windmühlen-Flügel-artig den Coulissenaether zertheilen zu lassen, um gleichgültig ihre Cabaletta vorzutragen, während Mad. Stolz diese nur zum Vorwand für eine außerordentlich sprechende Darstellung, für die ausdrucksvollste Mimik brauchte, mit welcher sie das Publikum electrisirte, wie es nur die tragischste Schauspielerin vermocht hätte. Am wenigsten wird aber in einer matten Darstellung das Finalduett des vierten Actes den beabsichtigten Effect hervorbringen, in welchem zur Noth alle Extravaganzen der Uebertreibung Platz finden und sogar sublim erscheinen können, wenn eine schöne Frau aus Ueberfülle innerer Erregtheit und der Gewöhnung sie in athemlosem, lechzendem Gefühlsdrang auszudrücken, sich ihnen hingiebt.

Donizetti verstand und erfüllte die Bedingungen des Zeitpunktes, in welchem er für die große Oper schrieb, wie Rossini es seinerseits gethan, und wie dieser schuf er ein Werk für sie, das man mit Don Sebastian als seine sorgsamst gearbeitete Production und als die reichfaltigste Blüthe seines Talentes betrachten kann. In dem Texte finden wir manches Gelungene, wenn auch die überlegte Absicht vorherrscht, eine gehörige Anzahl Situationen zu häufen, um durch die Handlung selbst die Neugier immer in Spannung zu erhalten, durch ihren Wechsel, ihre Contraste die Einbildung zu beschäftigen, und wohl zu verhüten, daß nicht durch die verlängerte Dauer eines Effectes das Interesse ermüde. Natürlich entsteht durch dies Verfahren ein Mangel an hinreichender Entwickelung, der die poetische Anlage des Ganzen beeinträchtigt und unter welchem die Schilderung der Charaktere fortwährend leidet. Fast keiner Scene und Peripetie fehlt es an einer gewissen Grandezza oder an pikanten Wendungen, aber ihr Vielerlei ermüdet auf die Länge, weil sie, um unaufhörliche Gegensätze hervorzurufen, absichtlich aus den dem socialen Leben und menschlichen Herzen entferntest liegenden Sphären entnommen sind.

Was giebt es da nicht Alles zu sehen? Ein düsteres Kloster, finstere Mönche, Kirchengesang, Glocken und Orgel; gleich darauf eine üppige Villa, bezaubernde verschleierte Mädchen, profane Chöre, ein auf verdeckter Gondel mit verbundenen Augen zum Rendezvous geleiteter Galan, Erscheinung einer verführerischen Frau, geheimnißvoll Ueberraschendes eines Königs ... Avancement zum Capitän!! .. Im zweiten Act Feste und Gepränge eines glänzenden Hofes, aller Pomp und Prunk in der Umgebung eines Beherrschers von Spanien; plötzlicher, durch Intervention einer ihm überlegenen geistlichen Macht verursachter Schrecken, Contrast zwischen der Strenge der Religion und den Freuden der Welt, Anathem, Interdiction, Verzweiflung, Entsetzen; im dritten Act verschlingt sich der Knoten und führt eine Palastintrigue herbei; der anfangs eifersüchtige König findet es großmüthig zu gleicher Zeit mit der Kirche Frieden zu schließen und die Wünsche der ehemaligen Geliebten zu erfüllen, aber der scelerato des Stückes trübt die glückliche Lösung aller Schwierigkeiten; nun eine große Scene voll Wuth und Zorn; der Held lehnt sich gegen einen im Grunde eigentlich ganz gemüthlichen König auf, stößt die hingebendste Geliebte von sich; — Thränen, Wehgeschrei — Flehen, Convulsionen und Krämpfe, Hohn und Verachtung, aller Tantam der Leidenschaft; dann zum schlechten guten Ende Rückkehr in's stille Kloster, religiöse Ruhe; dumpfes Echo und Grollen halbunterdrückter Leidenschaft, herzzerreißende Zusammenkunft, Kampf der Liebe, Versöhnung, Entzücken, — Tod. Unter der großen Zahl dieser wie in einer Laterna magica bunt aufeinander folgenden Bilder finden wir übrigens einige von wirklich poetischer Intention. So z. B. die Scene, in welcher Fernando sich für das Spielwerk doppelter Perfidie, weiblicher und königlicher Gunst hält, die hier beide gleich schimpflich sind, wo er in der Voraussetzung, daß man ihn nur zu dem Zweck verführt und protegirt habe, um ihn zum überflüssigen Gemahl einer Maitresse zu machen, seine Ehre vom König zurückfordert, die um zu hohen Preis erworbenen Gunstbezeugungen dem Souverain vor die Füße schleudert und das Schwert zerbricht, welches er in seinen Diensten führte, um es nicht rächend gegen ein gesalbtes Haupt zu erheben. Die ganze Scene wäre eine schöne Situation für die ernste Tragödie. Nicht minder erregend ist die letzte Begegnung der beiden Liebenden, wo Fernando die Geliebte erkennt und von sich weist, sie, die sein Herz zu hintergehen wagte, wo aber dennoch die Liebe Gewalt genug über ihn behält, um ihn zum Anhören ihrer Rechtfertigung zu bewegen, und dem zerknirschten und reuigen Weib gegenüber ein ergreifendes Wort seinen Lippen zu entreißen, als er ihrem Flehen antwortend, zu ihr spricht: „Möge Gott Dir vergeben;“ — und da sie angstvoll fragt: „Und Du?“ — ihr zuruft: „Ich liebe Dich!“ — — Aehnliche Momente würde wohl kein Dichter verschmähen.



Was die Musik betrifft, so hat die Oper Stellen, in denen die Declamation lebendig gefühlt ist, und viele ihrer Melodien darf man zu den einschmeichelnd lieblichsten der transalpinischen Muse zählen. Das Andante Finale des dritten Actes ist gewiß eins der gelungensten Musikstücke von Donizetti, und steht an breiter Factur sogar über denen aus Lucia und Lucrezia. Donizetti gehört allerdings keineswegs zu den Comnisten, die ein für alle Mal mit den süßen Gewohnheiten der Faulheit und Nachlässigkeit brechen; Empfindung und Phantasie trugen ihn nicht bis in jene Regionen, wo der geringste Mangel an Feinheit den wahrhaften Künstler empört und verletzt. Wenn von seinen Werken die Rede ist, muß man ihm nur Dank wissen, daß er die übliche Schablone und bequemen Metier-Handgriffe hie und da lang genug aufgiebt, um einmal einem kurzen, aber ergreifendem Moment der Begeisterung Raum zu lassen. Wenn jenes erwähnte Finale den negativen Vorzug hat von Banalitäten frei gehalten zu sein, so ist in dem Zuschnitt der Arien, Chöre, Ritornelle, Cadenzen und Orchestermomente deren kein Mangel. Im ersten Act singen die Mönche ihre C-Dur-Scala mit einer exemplarischen Ruhe und vielem Behagen. Im letzten Act läßt der Autor, im vollsten Widerspruche gegen die Regeln eines Trappistenklosters, den Gesang der Mönche mit sämmtlichem Blech und einem Scandal begleiten, vor welchem sich diese schweigsamen Cönobiten höchlich entsetzen würden. Aehnliches hat bei ihm wie bei andern nichts Besonderes zu bedeuten. Um aber gerecht zu sein, muß man zugestehen, daß auf dies als gänzlich unpassend erscheinende Stück, ein im guten Styl geschriebenes Gebet folgt, wie es denn überhaupt diese Oper unter den Arbeiten ihres Componisten auszeichnet, daß die vorkommenden Schwächen durch vieles Interessante verdeckt und aufgewogen werden.

Wo gäbe es irgend etwas ohne Fehler, Mängel und Schwachheiten? Die partheiischsten Bewunderer des Gott Homer mußten zuletzt doch eingestehen, daß der erhabene Greis manchmal schlummert. Möchte man behaupten wollen, daß es den großen Musikern besser ergeht? Daß Gluck, Spontini und selbst Mozart! immer auf gleicher Höhe bleiben? Daß einige Banalitäten oder monotone Stellen in einem Werke zum Achselzucken über dasselbe berechtigen? Hüte man sich, dies Maß anlegen zu wollen, indem man sonst leicht Gefahr laufen könnte, allgemein und mit Recht bewunderte Werke einer Analyse unterzogen zu sehn, die wenig Fleisch an den Knochen lassen würde. Eine Kritik, welche nur die schwachen Seiten an Kunstwerken hervorhöbe, würde eine sehr zu kritisirende sein; sie muß ihre Schönheiten aufsuchen. Nicht Fehlerlosigkeit macht den Werth eines Stückes aus, aber Schönheitslosigkeit ist sein Verdammungsurtheil. Nur der Geist des Neides und der Ungerechtigkeit kann Werken die gebührende Anerkennung versagen, die unläugbare Schönheiten enthalten, wenn auch menschliche Unvollkommenheit ihren Antheil daran hat. Wahrhafte Inspiration ist nichts so Gewöhnliches, daß wir sie mißachten dürften, weil wir unmittelbar daneben manchem Oberflächlichen begegnen. Von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet erscheint die Favoritin als Donizetti's bestes Werk, während es in Deutschland gerade am seltensten gegeben wird.

Die von ihm hier am öftersten gehörten Opern sind: **Lucia**, die einige der glücklichsten Motive Donizetti's enthält, nichts destoweniger in seiner Weise leichtfertig, pacotillenartig zusammengestoppelt ist; der Textfabrikant hat eine der rührendsten Erzählungen Walter Scott's nicht nur in sceenische Gemeinplätze übersetzt, er hat eine zum Erfolg der Oper allerdings wesentlich beitragende Scene zugefügt, die aber für jeden geläuterten Geschmack etwas Widerwärtiges hat. So wie das Trema Byzancia, aus Belisar, eine längere Zeit in großem Ansehen stehende Tenorarie, bereits dem Gebiet der Lächerlichkeit verfallen ist, so wird das Maledetta-Geheul des Edgardo als der Ausdruck rohster Brutalität, früher oder später dasselbe Schicksal haben. Gewiß konnte der feine schottische Dichter nie daran denken, den stolzen verliebten Ravenswood ein schwaches, zagendes Mädchen so ungeschlacht überfallen zu lassen. So geberdet sich ein Liebender, kein Ritter. Aber Maledetta! — Cabaletta! Eins mußte auf's andere folgen, das ist Libretto-Logik! **Lucrezia**, auf gleichem musikalischen Niveau gehalten, wie die obengenannte Oper, nur daß der drastischere Stoff selbst schon ein stärkeres Auftragen der Farben bedingte. Des französischen Autors dichterische Durchführung ist auch hier zu Gunsten des nöthigen Opernunfugs gehörig verstümmelt. Die aus Victor Hugo's Drama entnommenen Situationen, von allen Motivirungen entkleidet, die den Zuschauer dort allmälig auf schreckliche Begebenheiten und unnatürliche Gefühle vorbereiten, bleiben nur eine Aneinanderreihung von sittlich empörenden, gräßlichen Scenen. **Anna Bolena** und **Marino Faliero**, die einige berühmte Concertnummern enthalten. **Don Sebastian**, dessen absichtliche Sorgfältigkeit in der Ausführung kalt bleibt und kalt läßt. **Belisar**, dessen häufig tremolirtes Tenortrema den ästhetischen Sünder Donizetti in ein gewaltiges Tremor vor dem Richterstuhl der zürnendem Muse versetzen mag. **Linda**, über deren Fadheit sich eben auch nur Fades sagen ließe. **Der Liebestrank**, der viel Zuckerwasser aber wenig Elexier enthält. **Don Pasquale**, eine amusante opera buffa. **Die Regimentstochter** — halt! Präsentirts Gewehr! Liebhaber vor!

Kenner hinter die Fronte! Dies Meisterwerk rühmt sich höherer Protection als der kritischen, es hat den ganzen Areopag der Theatercassirer für sich, die doch gewiß die Würde der gesammten Aristarchen bei weitem aufwiegen, und die uns leicht wie einen Sanct Stephanus behandeln möchten, wenn wir uns unterfingen, den Succeß dieser Oper zu verdächtigen, welche doch zwei großen Sängerinnen Veranlassung zu einem Wettstreit gab, wer im equivoken Costüm und Spiel der Titelrolle mit größerer Keuschheit die Trommel zu rühren verstünde, ob Jungfrau oder Mutter: das war ein Gaudium für keusche und unkeusche Zuschauer; das machte Einnahme, darauf konnte man erhöhte Preise setzen! — Es ist nicht überraschend, daß man unter den citirten Werken den Furioso vermißt, aus dem nur eine einzige Romanze den frühen Tod der Oper überlebte, so wie die Parisina, die ihr Furore in Italien der Frl. Ungher verdankt, oder Maria di Rohan, Tasso und Andere, denn man kann sich denken, daß flüchtig skizzirte Sujets, die mit einer schnell erfundenen und immer eilig ausgeführten Musik übertüncht sind, in einem Lande wo man ernstere Anforderungen stellt, nicht gefallen können. Wenn man aber in Deutschland alle exotischen musikalischen Productionen in landesüblicher Sprache einführt, wenn die mittelmäßigsten Componisten aller angrenzenden Königreiche die beste Aussicht haben, sich hier auf dem Zettel zu lesen, gespielt und beklatscht zu werden, so daß wenn China sich eines Componisten rühmen könnte, dieser die sicherste Hoffnung hätte, sich alsbald bei uns zu acclimatsiren, so geschieht dies eben um des Geschehens willen und man verfährt so empirisch in der Wahl solcher Aufführungen, daß oft die besten Werke bekannter Autoren übersehen oder vernachlässigt werden, wie Tell und Graf Ory von Rossini, oder die Oper, der wir diesen Artikel widmen.

Die Kunst entwickelt sich nach zwei Richtungen, in Parallellinien auf den deutschen Bühnen, deren eine mit spärlich gesäeten, schönen einheimischen Werken bepflanzt ist, die von den Musikern hochgeschätzt werden, während die Andere von fremden Compositionen wimmelt, die die Menge anziehen, deren Beurtheilungen und Anerkennung aber die Sachkundigen verschmähen. Diese protestiren absichtlich mit oft outrirter Verachtung gegen alle ausländische Productionen und man möchte fast glauben, diese ausschließliche Vorliebe für Werke nationaler Meister strafe das Sprichwort Lügen, daß ein Prophet in seinem Vaterlande nichts gälte, nähme man nicht zu höherem Erstaunen plötzlich wahr: daß Werke, die noch viel inniger als andere von dem Hauch nationalen Geistes durchweht, ja so recht im Schatten der tausendjährigen Velleda Eiche aufgeblüht sind, von dieser Gruppe Puritaner auch in Bann und Acht gethan werden, Vorurtheilen zu Liebe, die unter anderen Cultur-Verhältnissen, Richtungen und Ideengang groß und stark geworden sind. Welche Inconsequenzen! Welch seltsames Gewirre von Widersprüchen! — Dieselben Künstler und Sachverständigen, die jeden Federstrich deutscher Kunstpatriarchen bis in den siebenten Himmel erheben, sträuben sich eigensinnig gegen Anerkennung von Werken, die mit Kronen und Waffen des Geistes und der Seele gewappnet aus dem Haupte des deutschen Genius hervortreten. Aber eben weil sie ihren eigenen Gesichtspunkt beschränkt, ihren Horizont begränzt haben, weil sie sich mit einer anderen Denk- und Gefühlsweise als der ihrigen nicht identificiren gewollt, sehen sie zuletzt ihre eigene Gottheit, so zu sagen, nur noch im Profil. Sie vertiefen sich vor einigen Erzeugnissen nationaler Muse, vor einzelnen Seiten derselben, so gänzlich in Bewunderung, daß sie für Alle anderen blind werden. Sie treiben eine Art Fetischdienst, der ihren eigenen Cultus beeinträchtigt, und ihn eher wie Aberglauben denn als Ueberzeugung erscheinen läßt. Gewisse Namen werden dann auf Altäre geschrieben, ihre Apotheose feierlich decretirt, und daß man sich ja hüte von diesen Göttern wie von Menschen zu reden, den Ursachen ihrer Bedeutsamkeit nachzuforschen, den Ursprung ihrer Vorzüge, den Grund ihrer Schwächen, den Wirkungen ihres Einflusses auf die Spur kommen zu wollen, oder etwa mit den Bedingungen, die über der Weise ihres künstlerischen Daseins obgewaltet, auch die entschleiern zu wollen, welche die Entfaltung ihres Genius begünstigt oder gehemmt haben! Auf der Basis fictiver Piedestale stellt man sie als Säulen des Herkules hin und ruft so eine natürliche Reaction gegen sie hervor, da die Kunst in ihrem unaufhörlichen Fortschreiten keine Grenzgötter kennt, und Niemand den Fluthen des Geistes zuzurufen vermag: „Bis hierher und nicht weiter!" — Nachdem sie sich mit einigen verstorbenen Meistern (den todt zu sein ist conditio sine qua non um unter die Zahl ihrer Götter aufgenommen zu werden) gänzlich identificirt haben, würdigen diese Künstler und ernsten Kenner Alles Nichtdeutsche kaum eines Blickes, und Gerechtigkeit wird ihnen eine zu schwere Tugend gegen Solche, die unter anderem Himmel, in anderem physischen und moralischen Clima, in anderem Modus gesungen haben. Sinn und Form fremder Schulen bleibt ihnen gänzlich verschlossen und es gebricht ihnen somit an jeder Empfänglichkeit dafür. Es giebt namhafte Kritiker, die es nicht unter ihrer Würde finden, ihre Zeit der Analyse mittelmäßiger contrapunktischer Bemühungen zu widmen, falls sie nur in dem von ihnen gebilligten Styl geschrieben sind, oder die blassesten Nachahmungen gerade der blassesten Werke irgend eines Meisters ihrer conventionellen Walhalla enthalten und dagegen Werke wie Puppen-

spiel behandeln, die einer gewissen Geschmacksrichtung nicht zusagen mögen, denen man aber lebendige und lebensvolle Eigenschaften nicht absprechen kann — mögen sie auch über den Rhein herkommen.

Das Publikum gesteht sich selbst gern ein, daß es nicht hinreichend tiefer Kenner ist und sein mag, um sich zu ausschließlichem Anhören von Mozart, Beethoven und Weber zu verurtheilen; dabei entscheidet es über Tod und Leben der Kasse und will sich an allem amüsiren, was Paris, London und Mailand amüsirt. Ohne Urtheilsfähigkeit über den Kunstwerth der verschiedenen Werke, hört es im Grunde Alles mit derselben Gleichgültigkeit und läßt sich durch eine Menge Kleinigkeiten zum Applaus bewegen, die der Aufmerksamkeit entgehen, von denen man übrigens eine Sammlung voll lehrreicher Thatsachen und pikanter Anekdoten unter einer Darstellung der verschiedenen Ursachen von Opernerfolgen rubriciren könnte. Vielleicht trägt das Publikum daran geringere Schuld, als es auf den ersten Blick scheinen möchte. Da es ihm an competenter, leitender Hand fehlt, läßt es sich auf gut Glück, auf Gerathewohl hin von Nebenumständen bestimmen. Das hübsche Costüm einer hübschen Sängerin, eine neue Decoration, heranschwimmende Feen, ein Kirchhof oder ein Ballet entscheiden dann ganz natürlich über die Anzahl von Vorstellungen, die eine Oper erleben wird, wenn sie auf den schaukelnden Wellen der Mode heransegelt. Wie sollte auch der Geschmack des Publikums gebildeter sein? In unserer Zeit halten es weder Directoren noch berühmte Sänger noch Kapellmeister für ihre Pflicht, dem Publikum Dinge von wirklichem innern Werth zu bieten und noch weniger ihm Gelegenheit zu geben, die Werke besser verstehen zu lernen, die es nicht gleich von Anfang beklatscht; sie gleichen oft solchen Prinzen-Erziehern, die den Launen ihrer Zöglinge nachgeben, statt sie zu zügeln, indem sie den unvernünftigsten Capricen des Publikums willfahren. Nur selten nehmen sie einmal einen Anlauf, Werke die das genaueste Studium, die die gewissenhafteste Sorgfalt erfordern, in halbwegs genügender Weise zur Aufführung zu bringen; in der Regel dreschen sie so recht gemüthlich alles schon gedroschene Stroh, geben nach ihrem bon plaisir alles Plaisirliche, was anderswo Aufsehen erregt oder was irgend einem Künstler, der Einnahmen bringt, in den Sinn kommt zur Mode zu machen. Wie vermöchte man unter solchen Verhältnissen aus dem Erfolg eines Werkes in Deutschland auf seinen Werth zu schließen?

Nach unserm Dafürhalten ist die bedauerliche Trennung zwischen den Kunstverständigen und dem großen Publikum ein ernstliches Uebel, welches allmälig den verderblichsten Einfluß auf die Kunst in Deutschland üben kann. Sie läßt sich größtentheils der vorgefaßten und ungerechten Verächtlichkeit Schuld geben, mit welchem die gebildeten Musiker durch grollendes Schweigen sich für die Erfolge rächen, die fremden Werken zu Theil werden und es nicht über ihre Einseitigkeit gewinnen können, den besseren unter ihnen das gebührende Lob zu spenden, um die minder guten Erzeugnisse eines Styls und von Autoren abzuwenden, deren Studium an und für sich man nicht versäumen sollte und deren Aufrechthaltung für das Theater unter mehr als einer Beziehung nothwendig ist.

Schweizerbriefe.

Das sechste eidgenössische Sängerfest.

Winterthur, d. 3. p. F.

Erster Brief: Neue Aera. Wegelagernder Löwe. Unser Stolz. Sängerkrieg. Es wird viel Fest gezogen. Mangel an Reden wegen Ueberfluß an Rede. Donnerwetterstyl. Concertprogramm. Es wird halt langweilig. Jupiter und mehr als eine Danae. Preisvertheilung. Reden ohne Worte. Schluß.

Obiges mystische Datum, verehrter Freund, heißt vollständig: „am 3ten Tage post Festum", und wird damit der 20ste Juli alter Zeitrechnung bezeichnet. Denn daß wir nach dem Ereigniß, das in und neben unseren Mauern, oder deren Ueberresten, stattfand, mit der üblichen Zeitrechnung völlig brechen müssen, leuchtet ein. Angelangt auf solcher Höhe, müssen wir die Rechnung von Christi Geburt als einen viel zu überwundenen Standpunkt einfach ablehnen, zumal dieselbe noch nicht einmal völlig festgestellt, also mehr ein Schwankpunkt ist. Dagegen „unser Fest!" o, jedes Kind weiß, wenn es stattfand und es wird fortleben in unserm Gedächtniß von Aeonen zu Aeonen, von Epigonen zu Epigonen. Sonach zerfällt die Geschichte des Kosmos fortan in eine a parte ante oder vorfestliche, welche ihre Daten natürlich rückwärts rechnet, und in eine a parte post, welche vorwärts zählt. Die beiden Festtage selbst werden natürlich nicht gezählt; sie stehen einfach fest als das Gewordene an sich, und gleichen dem rück- und vorwärtsblickenden Januskopfe. Nach also festgestellter Grundlage beginne ich meine chronographischen Aufzeichnungen, in denen ich zuerst in plastisch-drastisch-dramatischer Anschaulichkeit und chronikalischer Gedrängtheit das rein Historische des Festes vor Augen führe, und später mit diskutiver Einläßlichkeit und paulskirchlicher Gründlichkeit die sociale, na-

tionale und artistische Bedeutsamkeit desselben „durchspreche". — Samstag, d. 1sten a. F. neuer, d. 15ten Juli alter Rechnung: Einholung der eidgenössischen Fahne. Sie hat, von Basel kommend, in Zürich übernachtet und bringt mit ihrem Generalstab und imponirender Escorte gegen Winterthur vor, von wo aus ihr gleichzeitig der neue Stab entgegen rückt. Was Wunder daß sie mittewegs zusammenstosen? Zufällig entdeckt man einen beutelustigen, am Wege lagernden Löwen, gegen welchen sich sofort der gemeinsame Angriff richtet. Kurz aber entscheidend ist der Kampf. Wenige Minuten — und verschwunden ist Mann und Maus; aber das Ungeheuer liegt noch da in stiller Größe und suchet, wen es verschlinge. Aber in seinen Eingeweiden da knurrt es und surrt es, da grollt es und rollt es; doch nicht lange, da speit das doppelt geöffnete Haus (es ist hier bekanntlich vom Gasthof „zum Löwen" die Rede) die zwei Comitéen auf einmal aus. Und fort geht es nach Winterthur, wo uns *) die obligatorischen 22 Kanonenschüsse und die Festmusik begrüßen. Spalier der Kadetten. Festzug in die geschmückte Stadt. Viel Sängervolk ist schon da, anderes kommt. Abends erstes Festvergnügen in der Festhalle. Ich spreche da ein großes Wort gelassen aus. „Festhalle, Sängerhalle, Sängerkirche" so heißt das Ziel vielmonatlicher Bestrebungen, Kämpfe, Zeichnungen, Rechnungen, das Resultat vieler Gedanken und noch mehrer Franken — kurz „unser Stolz". Es ist dies ein architectonisches Kunstwerk, nur von Holz, aber groß und schön genug um 6—7000 singende, hörende, essende, trinkende, jubelnde, jedenfalls aber glückliche Menschen zu fassen. Die tiefere, festgeschichtliche Bedeutung des besagten „Stolzes" enthülle ich Ihnen später, jetzt aber halten Sie einen erhitzten Chronisten nicht auf in seinem Fluge. Erster Festtag. 6 Uhr: 11 Kanonenschüsse; 10 Uhr: Festzug vom Rathhaus in den obigen „Stolz"; daselbst Uebernahme und Uebergabe der Fahne unter Gesang und den Reden der beiden Präsidenten, welche durch eindringliche Rücksichtnahme auf den Ernst der Zeit tiefen Eindruck machten; 12 Uhr Mittagsmahl, dann Festzug, während dessen die Speisehalle zur Arena sich umgestaltet, auf welcher nunmehr einer der Sängerkriege beginnt, wie sie bei heutigen Sängerfesten bereits eine unentbehrliche Zugabe geworden, aber wohl kaum irgendwo wie in der Schweiz zu einer so systematischen Ausbildung und vor Allem zu so bedrohlicher Ausdehnung gediehen sind, daß man mit dem Ausdruck „unvermeidliches Uebel" ihnen kein Unrecht mehr anthut. Neunzehn wettsingende Vereine waren auf dem Kampfplatz erschienen, von denen etwa ein Drittheil vorzüglich, die übrigen in allen Abstufungen herab bis zur Unbedeutenheit sangen. Am wenigsten befriedigte die Wahl der gesungenen Stücke, welche größtentheils keine günstige Meinung von der Geschmacksbildung der Vereine erwecken konnte. Nach beendigtem Kampf, Festzug in die Stadt. Es wird viel Fest gezogen, wie Sie sehr richtig bemerken. In der That diese Aufzüge, denen die zahlreichen eins, zwei-, dreifarbigen Armbinden und sonstige Decorationen der Chargirten der letztfestlichen und der jetztfestlichen Comitéen, sowie die unzähligen Fahnen einen recht heiteren Festanstrich gaben, sind ein wesentliches Element der eidgenössischen Sängerfeste. Abends allgemeiner Festjubel in der Halle — und welcher! Von Rede halten keine Rede, das Unentbehrlichste in diesem Fache hatte man beim Mittagsessen halb und halb eingeschmuggelt. — Zweiter Festtag. 6 Uhr: die restirenden 11 Schüsse; ½7 Uhr Orgelspiel in der Kirche, welche für die Gesang-Aufführungen leider zu klein sich erwiesen hatte. Daß bei solcher Gelegenheit keine Krebs'sche Fuge oder Kirnberger'scher Ringelcanon gespielt wird, können Sie denken. Ueberhaupt können Sie in der Schweiz einen besonderen Nationalorgelstyl hören, bei welchem Kuhreigen, Lawinenrollen und Donnerwetter Hauptingredienzien sind. Noch hat man in den Schweizer Kirchen nicht viele, aber meist große und schöne Orgelwerke, und diese will man vor allen Dingen hören; der Organist muß so spielen, daß man die 30000 Franken, die sie gekostet, heraushört; er muß also alle die schönen Register in bunter Reihe vorführen. Und was wollen Sie auch allen jenen blasirten Durchreisenden, die gar nichts anderes, als irgend etwas Wunderliches anstaunen wollen, was sie daheim nicht haben, Anderes vorspielen? Doch zurück zu unserm Festspiel. Th. Kirchner weiß von jenem beliebten Kram so viel, als ein ehrenhafter Künstler darf, auszuwählen, es mit soviel wahrhaft Schönem und Werthvollem zu verschmelzen, und das Ganze durch reiche Phantasie und edlen Geschmack so in freie, doch gerundete Formen zu fassen, daß man gern den Eindrücken sich hingebend nicht weiter grübelnd bedenkt, daß dieß alles keine Sonate, kein Trio, kein Adagio, kein Allegro, sondern alles — eben Musik ist. 8 Uhr Hauptprobe, 11 Uhr Verhandlungen der Generalversammlung. Diese sind so wichtig und für das künftige Festwesen maßgebend, daß ich mich darüber in einem eigenen Briefe auslassen muß. 12 Uhr: Mittagessen, 2 Uhr: Festzug zur Hauptaufführung. Die Sängerbühne ist so zahlreich besetzt, wie wohl noch kaum bei einem früheren Feste. Die Aufführung war unter E. Methfessel's Leitung durchweg wohl-

*) Der Herr Briefsteller scheint sich hier, gleich St. Lucas in der Apostelgeschichte, als Mitbetheiligter zu verrathen; dann erregt es aber fast Bedenken, daß er über das Surren und Rollen u. s. w. so leicht hinwegschlüpft.

Anm. des Correctors.

gelungen, und insbesondere ist die Präcision mit Rücksicht auf die große verschiedenartige Masse und die eine Probe besonders anerkennenswerth. Die Zeitmaaße wollte man zum Theil verlangsamt finden. Ich kann darin nur etwas von der Größe des Chores Gebotenes finden, namentlich bei einigen offenbar zunächst nur für kleinere Chöre berechneten Stücken. Die Auswahl der Stücke war wie sie bei solchen Festen eben zu sein pflegt. Auch hierin ist ein Fortschritt in der Generalversammlung angebahnt, worauf ich später zurückkomme. Es wurden Gesänge von Beethoven, Mendelssohn, Kreutzer, Nägeli, Gade, Schnyder v. Wartensee, C. Methfessel, Berner, André, Abt, Häser, Greger vorgetragen. Ein Paar Stunden lang nichts als Männerlieder zu hören, die nicht einmal in irgend einem das Interesse anregenden Zusammenhange stehen, das wird halt endlich langweilig. Am auffallendsten war dies am ersten Tag bei den Wettgesängen, wo einzig die Kampfrichter zu beneiden waren, die in ihren Tabellen und Zahlen eine ermunternde Nebenbeschäftigung hatten; auch brachte ein frischer Regenschauer einiges Leben in das Ganze, der, wie Jupiter zur Danae, durch das Dach sich herein zu schmuggeln wußte auf die Hüte der Damen, wenn auch nicht — doch ich schweife wohl ab. — Nach der Hauptaufführung Festzug zur Preisvertheilung. Es ist dies der letzte öffentliche und überhaupt nächst der Fahnenübergabe der feierlichste Festact, der im Beisein einer unerhörten Menschenmenge stattfand. Die Urtheilsverkündung geschieht vom Präsidenten des Kampfgerichts, Schnyder v. Wartensee, der mit seinen humoristischen Reden und ganzer Persönlichkeit ebenfalls eine wesentliche Erscheinung bei den schweizerischen Sängerfesten geworden ist. Gekrönte Preise wurden sechs zuerkannt, den Vereinen von Zürich, Basel, St. Gallen, Luzern, Chur. Die übrigen dreizehn erhielten nicht nur alle in verschiedener Abstufung Gaben, meist silberne Pokale, sondern es waren so viel Gaben von allen Seiten eingegangen, daß man nicht blos die ersten Preise verdoppeln, sondern auch anderweit Gaben vertheilen konnte. So erhielt die Stuttgarter Liedertafel, welche, wie schon in Basel, so auch hier mit einem Festgruß und Festgeschenk erschienen war, ein schönes Trinkhorn, ferner wurden der Festpräsident, der Musikdirector, der Kampfgerichtspräsident, der Winterthurer Männerchor mit Festgaben bedacht. Das ist ja recht gut, sagen Sie? Nein! sag ich — aber ich sag's Ihnen erst morgen, warum das, und wie so? — Nur soviel heute: Abends Festschlußjubel. Einige versuchen zu reden, selbst Schnyder's weißgelocktes Haupt taucht auf aus dem wogenden Gesichtermeer. Er steht auf einem Tisch und haranguirt nach Möglichkeit die Umstehenden, wird aber eben auch nur von diesen verstanden. Auf einem andern Tische steht ein gescheidter Kerl; Mienenspiel, Mundbewegung, Gestikulation deuten auf eine extravagante Rede; in der That aber sagt er keinen Laut. Die Nächsten jubeln über den Spaß, die Entfernteren jubeln ganz ernsthaft mit und passen nur bis der Redner den Becher an die Lippen setzt, um ein erderschütterndes „Hoch!" anzustimmen. Endlich Festschluß. Wann? — Die Uhr schlägt keinem Glücklichen!

Morgen mehr von Ihrem D z.

Das Stiftungsfest
der Niederländischen Musikgesellschaft,

gefeiert zu Rotterdam am 13ten, 14ten und 15ten Juli 1854.

Von Gustav Flügel.

(Fortsetzung u. Schluß.)

II.

Sämmtliche Proben und Fest-Aufführungen fanden in der 200 Fuß langen, 90 F. tiefen und 52 F. hohen, eigens zu diesem Zwecke erbauten prächtigen Tonhalle, an der Maas und in der Nähe des wirklich königlichen Yachtclub-Gebäudes, statt; sie trug statt des Daches eine Glasdecke. Abends wurde sie mit Gas glänzend erleuchtet. In Mitten der Wand des Haupt-Einganges stand die Jahreszahl 1829, darunter in goldenen Lettern: „Hulde aan den Stechter". Dem Haupt-Eingange gegenüber war die Tonbühne in angemessener Erhöhung angebracht; in Mitten dieser Wand die Jahreszahl 1854, die 25jährige Stiftungsfeier andeutend und beide Jahreszahlen mit Emblèmen umgeben. Neun Eingänge führten zu dem Zuhörer-Raume, der zu beiden Seiten des Hauptganges mit numerirten Sitzen angefüllt war. Schon von außen war eine Uebersicht der Nummern zu den Sperrsitzen gegeben; kurz: die Ordnung war in jeder Beziehung musterhaft. Ueber dem Haupt-Eingange stand in goldenen Buchstaben der Name „Beethoven". Ueber den Eingangsthüren zur Linken: Mendelssohn, Cherubini, Haydn und Bach; zur Rechten: Fr. Schubert, v. Weber, Mozart und Händel.

Ueber die Aufstellung der Chöre und des Orchesters ließe sich rechten. Die Tonbühne erhob sich nicht amphitheatralisch, und dadurch kamen Chor und Orchester auf ziemlich gleiches Niveau zu stehen. Günstiger wäre die Aufstellung gewesen, wenn das Orchester bis zur Jahreszahl „1854" amphitheatralisch sich erhoben hätte und die Chöre etwas mehr seitwärts, dem Publikum zugewendet, wären aufgestellt worden. Hier sangen sie fast gegen einander und daher mochte

es kommen, daß der circa 700 Personen starke Chor und die 200 Instrumentalisten nicht eine so überwältigende Wirkung hervorbrachten, wie man sie von einer so großen Masse (außer einem Deutschen, lauter Holländer) erwartet hätte. Aber, man erwäge auch den ungeheuren Raum. — Nachdem am Montag den 10ten Juli, Morgens 8 Uhr, der Namensaufruf sämmtlicher Orchester-Mitglieder, behufs Kartenaustheilung, beendet und jedem Orchestermitgliede seine Stelle angewiesen war, ließ Verhulst, nach einer kurzen Anrede die Instrumente einzeln, der Reihe nach einstimmen, vom Streichquartett (zunächst den Violinen) bis zu den Pauken, (die leider sehr abfielen, denn sie klangen topfartig) um die möglichste Reinheit zu erzielen, eine Maxime, die Nachahmung verdient, besonders bei einem so großen, combinirten Orchester. — Das Schwierigste wurde zuerst in Angriff genommen: der letzte Satz der 9ten Symphonie. Verhulst hat anfangs Tact für Tact, ja sogar einzelne Noten zehn bis funfzehn Mal wiederholen lassen und es hat etwas gekostet, ehe die Bässe in den Recitativen so „attaquirten", wie es sein muß. Die Violinen hätten noch mehr hervortreten können; die Blas-Instrumente, außer dem zweiten Fagott, klangen sehr frisch und lieblich.

Sechs Proben waren zur 9ten Symphonie angesetzt und Verhulst hat Alles gethan, um dem Orchester seine Intentionen einzuflößen; im Einzelnen vielleicht hier und da nicht ganz in der Art und Weise, wie wir Deutsche Beethoven aufzufassen pflegen, genug: die Aufführung am dritten Festtage war in Bezug auf Chor und Orchester, eine sehr befriedigende, was man von dem Solistenpersonale, von dem später noch die Rede sein wird, leider nicht sagen kann.

Der erste Festtag brachte in würdiger Weise Händel's Oratorium „Israel in Egypten", was zu diesem Zweck nach Händel's Original Partitur von Verhulst sehr wirksam und schön instrumentirt war. Die Chöre waren in den verschiedenen Sectionen auf das Sorgfältigste einstudirt und die Gesammtleistung eine ganz vorzügliche in deutscher Sprache. Die Soli sangen: Jenny Ney, S. Offermans van Hove, C. H. Dolby, G. Roger, J. B. Pischek und C. Formes. Die HH. Pischek und Formes excellirten in dem bekannten Duett: „Der Herr ist der starke Held" und sangen es auf Verlangen da capo. Jenny Ney kam in dem Duett „Der Herr ist mein Heil" so gänzlich heraus, daß noch einmal angefangen werden mußte. Roger, der sonst so fein gebildete Sänger, spielte in den Soli der 9ten Symphonie eine wahre Verlegenheitsfigur. Formes sang in den Jahreszeiten von einem Recitative nur den Anfang und das Ende. Das muß von europäischen Gesangesberühmtheiten ausgesagt werden, die am Ende nur singen können, was sie auswendig wissen. Mögen sie immerhin die höchsten Honorare beziehen, sie sollen uns aber die Compositionen unserer deutschen Meister nicht verunehren. — Miß Dolby bestand mit Ehren; Frl. Offermans war sicher, aber ihre Stimme nicht bedeutend genug im Verhältnisse zu der wundervoll klangvollen der Jenny Ney. — Eine Fest-Ouvertüre von W. Hutschenruyter, die dem Oratorium vorausging, sprach allgemein an und war sehr interessant instrumentirt.

Haydn's Jahreszeiten wurden am zweiten Festtage, von 7 Uhr Abends ab, mit eben so großer Lust gespielt und gesungen, als angehört, bis auf den Winter, der zuletzt doch etwas einschläfernd wirkte, ähnlich wie jene Fuge: „O Fleiß, o edler Fleiß"; dagegen mußten der Jagd- und Weinchor wiederholt werden. Hannchen (Jenny Ney) und Lucas (Roger) flöteten wie Nachtigallen im Wonnemonat Mai und entzückten Jung und Alt. Auch Hr. Pischek, der den Frühling und Sommer sang, war hier ganz in seinem Element. Formes sang mit Beifall den Herbst und Winter.

Der dritte Festtag wurde Mittags 12 Uhr mit dem 145sten Psalm von J. J. H. Verhulst eröffnet. Vorher wurde dem Stifter A. C. G. Vermeulen, nach einer Ansprache des Dr. Viotta, Präsidenten der Maatschappij, die in gedrängter Kürze einen historischen Ueberblick über die Thätigkeit der Musikgesellschaft enthielt, eine werthvolle goldene Denkmünze unter Trompeten und Paukenschall feierlichst überreicht. Darauf wurde der Verhulst'sche Psalm mit steigender Liebe und Begeisterung vom Chor und Orchester ausgeführt, so daß man daraus recht wohl die Achtung und Verehrung erkennen konnte, die er in seinem ganzen Vaterlande genießt. (V.'s Eigenthümlichkeit spricht sich übrigens weit mehr in seinen Liedern und Gesängen mit holländischen Texten aus). Nach dem reich instrumentirten Schlußchore wurde der Dirigentenstuhl mit Blumenkränzen bombardirt. Frl. Ney gelang es zwar nicht den Lorbeer auf Verhulst's Haupt, wohl aber auf die Partitur des Psalmes zu bringen. Eine Schaar lieblicher Mädchen überreichte dem Fest-Dirigenten ein schönes Geschenk; Abends wurde ihm eine glänzende Serenade gebracht. Während V. auf dem Dirigentenstuhle gekrönt wurde, saßen seine betagten Eltern, schlichte Bürgersleute aus dem Haag, und sein Bruder, ein Zimmermann, mitten im zujauchzenden Publikum und weinten Thränen der Freude und des Dankes. Hierauf folgte nun die bereits oben erwähnte Beethoven'sche 9te Symphonie mit Chören, die den Abschluß des herrlichen Festes bildete oder doch bilden sollte. Denn was weiter noch folgte, bot nur dem Solistenpersonal Gelegenheit sich hören zu lassen

und dem Publikum es zu hören. Darüber berichten wir nicht.

A. Gathy's Verheißung, die er am Schlusse seines vorjährigen Aufsatzes mit den Worten ausspricht: „diese Jubelfeier verspricht ein schönes Denkblatt zu füllen in den Annalen der musikalischen Welt", ist wirklich in Erfüllung gegangen und wenn in dem ernst voran strebenden Sinne, wie bisher, und namentlich wie in den letzten zehn Jahren fortgefahren wird, so werden die Holländer, auch in Bezug auf Musik, unter den Völkern Europas bald wieder um die erste Stelle ringen. — Heil einem Volke, was seine, durch blühenden Handel erworbenen National-Reichthum letztlich dazu anwendet: den schönen Künsten und Wissenschaften zu huldigen und seine eigenen kunstbeflissenen Söhne groß zu ziehen zur eigenen Ehre und zur Ehre des Vaterlandes.

Am 12ten Juli, des Nachmittags um 2 Uhr, hielt Hr. J. A. van Eyken in der Zuiderkirche einen Orgelvortrag mit Compositionen von Mendelssohn (Sonate B-Dur und Adagio in As), Seb. Bach (Choral-Vorspiel: „Schmücke Dich o liebe Seele" und zum Schlusse dessen Phantasie und Fuge in G-Moll), van Eyken (Sonate Nr. 2 und Choral-Vorspiel „Nun ruhen alle Wälder"), Schumann (Doppel-Fuge über den Namen Bach) und Gade (Präludium in F). — Am 14ten Juli, um dieselbe Zeit, spielte in der Hauptkirche zunächst ein Hr. Sebastian aus Amsterdam auf eine nichts weniger, als glückliche Weise, der aber durch A. G. Ritter aus Magdeburg eine überraschend glückliche Wendung gegeben wurde durch den Vortrag einer Bach'schen Toccata und einer Ritter'schen freien Phantasie. Abgesehen von allen diesen Genüssen wurde mir noch die wahre Seelenfreude zu Theil, zwei meiner Dessauer Studiengenossen bei Dr. Friedrich Schneider, den feinsinnigen August Gathy aus Paris und den sehr tüchtigen G. D. Otten aus Hamburg nach einem Zeitraume von 25 Jahren wiederzusehen und alte Erinnerungen wieder aufzufrischen.

Das 25jährige Stiftungsfest der Niederländischen Musikgesellschaft zu Rotterdam wird mir für meine ganze Lebenszeit unvergeßlich bleiben.

Aus Königsberg.

V

Wagnerbezügliches. Eine wunderhübsche Geschichte. Toni.

Andere Zeitungsscharmützel, die wohl sobald in keiner anderen Stadt lebhafter als hier vorfielen, erwähne ich nur beiläufig, weil sie rein local blieben. Doch ist eines in den hier erscheinenden „Provinzialblättern" gedruckten, auch als Broschüre herausgegebenen Aufsatzes des Gymnasialdirectors Hrn. Gotthold zu gedenken, betitelt „der Tannhäuser und seine Königsberger Aufführung" (oder doch ähnlich so). Der Verfasser ist ein hochbetagter Greis von anerkannter gediegener Musikbildung und Gelehrsamkeit. Er weist auf Vielerlei hin im Tannhäuser, was ihm als gut und nicht gut erscheint, giebt auch Wagner guten Rath, geht aber auf den eigentlichen Nerv der Sache leider nicht ein. Der Ton der Schrift ist würdig und zeigt ein Interesse an dem Gegenstande, wie es bei einem so alten Manne nur freudig überraschen kann. Von einer Menge (für mich stets sehr unterhaltender) persönlicher Angriffe in Sachen Wagner's erwähne ich nur einen, weil er nicht blos in der Zeitung, sondern auch als Plakat an den Straßenecken stand.

„Die Kreuzfahrer, oder der Alte vom Berge", Oper von Benedict, waren nämlich gegeben und von mir, als hiesigem Opernkritiker der Hartung'schen Zeitung, in ihrer ganzen Jämmerlichkeit hingestellt worden, wobei nur zu bemerken ist: daß die Oper ein Fiasco von selten entschiedener Art machte und meine kritische Expectoration im Sinne des gesammten Publikums, doch nicht in dem des Theaterdirectors war, denn dieser hatte unerhörte Kosten „wie noch nie" an die Ausstattung dieser ekeln Opernmache gewendet. — Tags nach dem Erscheinen der Kritik lese ich mit nicht geringem Vergnügen an den Straßenecken einen Anschlagzettel mit einer höchst originellen Ansprache von Seiten des Theaterdirectors Commissionsrath Arthur Woltersdorf an das Volk von Königsberg. Es hieß darin: daß ich (Schreiber dieses) es mir angelegen sein lasse „alle zur Aufführung gelangenden Opern als stümperhafte Machwerke hinzustellen, sobald solche nicht Compositionen des Hrn. Richard Wagner oder seiner Schüler sind." — „Der Theil des hiesigen Publikums, der diesen Verhältnissen näher steht, weiß ganz gut, was er von diesen Kritiken zu halten hat, für denjenigen" (heißt es wörtlich auf dem Plakat), „denen dieselben aber fern liegen, führe ich (nämlich Woltersdorf) nur an, daß Hr. Franz Liszt, als ich im vorigen Herbste zufällig mit ihm auf der Eisenbahn in Baden zusammentraf und auf die Königsberger musikalische Kritik die Rede kam, sich an seinen Begleiter wendete und zu demselben äußerte: „In Königsberg ist unsere Wagner-Propaganda gut vertreten, namentlich durch L. Köhler."

„Ist hierdurch (sagt unser Theaterdirector weiter) der Beweis geliefert, daß Hr. L. Köhler einer musikalischen Koterie mit Leib und Seele angehört und

nur in ihrem Interesse agitirt, so wird es Niemanden wundern, daß derselbe die nächste Oper, welche hier nach dem „Tannhäuser" erschien, „die Kreuzfahrer, oder: der Alte vom Berge" von Benedict, so beurtheilen mußte, wie es in Nr. 76 der Hartung'schen Zeitung geschehen ist. U. s. w. u. s. w. u. s. w." (31. März 1854. Gez. A. Woltersdorf.)

Der Effect dieser gediegenen Rede war ein durchgreifender: Allgemeines Gelächter. Ich empfing zahlreiche Gratulationen, und was ich Dahingehörendes, für mich Erfreuliches mehr hörte, verschweige ich. Hr. Woltersdorf, um seinem Zorne gehörigen Abzug zu verschaffen, öffnete noch ein anderes Gemüths-Ventil: er machte öffentlich bekannt: daß er Sorge für eine gerichtliche Belangung wegen etwaiger in meiner Kreuzfahrerkritik enthaltener Injurien tragen wolle. Das war erst der sogenannte Punkt auf's J, und ist Hrn. Woltersdorf gar nicht genug zu danken für den Lach- und Unterhaltungsstoff, welchen er der guten Stadt Königsberg durch sein humoristisches Verfahren gab. — Uebrigens ist nichts Gerichtliches erfolgt, und ich fürchte, man hat Hrn. W. davon abgerathen, denn in der That vermochte kein Jurist etwas Injuriöses oder Anstandswidriges in meinem Referat zu finden. —

Komisch und sehr schmeichelhaft für mich war es, auf solchem originellen Wege zu einem freundlichen Complimente von Franz Liszt zu kommen. Ich danke herzlich dafür und verspreche, nach Kräften mich zu bemühen, um es zu verdienen. Ferner war es komisch, daß neben dem Plakat für denselben Tag ein Theaterzettel sich befand, welcher die siebenzehnte Vorstellung des „Tannhäuser" ankündigte. Darnach mußte es klar werden, wie jene erwähnte „Koterie", der ich mit Leib und Seele angehöre, so ziemlich die ganze Stadt nebst Provinz in sich schließe, denn daß der Tannhäuser blos für mich so immer und immerfort gegeben wurde, darf ich aus Bescheidenheit nicht glauben. Merkwürdig genug sympathisiren in Sachen Tannhäuser's alle Städte Nord- und Mitteldeutschlands, denn überall fast kann man die binnen Jahresfrist erfolgte Zahl der Aufführungen mit der Ziffer 10 — alle zusammen aber kaum mit X dividiren: folglich ist das halbe Deutschland Eine große musikalische Koterie, welcher natürlich Hr. Woltersdorf und einige andere helle Köpfe gewisser Ursachen wegen möglichst fern stehen.

Ich bitte aber, unseren Woltersdorf in hohen Ehren zu halten; auch ich thue das und hege keinen Groll gegen ihn. Seit jenem Plakat gefällt er mir sogar nicht wenig. Derselbe ist ein Kunst-Industrie-Mann mit materiellen Mitteln, doch leider ohne jeden Funken von Kunstverständniß. Er liebt es, ein Theater zu leiten, und selbst aus solcher Liebe thut er der Kunst oft (natürlich ohne eigene Schuld) Gutes. Hr. Woltersdorf wendet große Summen an zwar meist kunstwidrige, doch zuweilen auch sinnige Unternehmungen.

Nach Benedict's Kreuzfahrern kam „Toni oder der Wildschütz" vom Herzog von Gotha zur Aufführung. Man muß erstaunlich flüchtig studirt haben, denn die Aufführung war mit Ausnahme einiger Ensemblepartien unter aller Würde: das Solosängerpersonal schien einen singenden Souffleur schmerzlich zu vermissen, denn man schien sich während der gehaltenen Töne öfter zu besinnen auf ein noch ungeahntes Folgendes. Auf den Pausen schien der Segen des Herrn zu ruhen, denn sie waren fruchtbar und mehreten sich, Dank sei es der glühenden Pausenphantasie der Singenden, die eine Menge frappanter Pausen-Impromptus ohne Noten (— wieder eine neue Kunstgattung „ohne" —) componirten. Hr. Kapellmstr. Witt hatte aus den Soirées musicales von Rossini die „Marinari" auserkoren als Einlage mit selbstischer Instrumentation. Das wäre also eine Einlage ohne — Sinn und Verstand. Die Oper konnte in solcher Weise unmöglich ansprechen, ganz abgesehen von dem Texte; der war nun leider auch „ohne". — Die Musik war ein Labsal auf die Kreuzfahrer, und Benedict könnte von dem Herzog von Gotha lernen, wie man selbst einer Dilettantenarbeit durch Fernhalten von feiler Speculation und bei Liebe zur Kunst (wenn auch im Nachahmen von Vorhandenem) doch eine gewisse Anmuth einverleiben kann. — Unser Opernpersonal hier namentlich herzuzählen, abgegangene und neuengagirte Mitglieder zu nennen, ist mir zu langweilig. In Frl. Haller haben wir eine geistvolle Sängerin, in Hrn. Bahrdt einen entsetzlichen Tenorschreier. Hr. Witt ist gottlob abgegangen und Hr. Marpurg als Opernkapellmeister engagirt. Frl. Johanna Wagner gastirte mit großem Erfolge.

Nun sage ich den Lesern Adieu und bitte um Vergebung, wenn ich langweilte. Vielleicht ist bereits Lohengrin mit dem Schwan auf dem Seewege hierher und wird hoffentlich nicht durch die Russen oder Napier gestört werden.

Louis Köhler.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Die musikalische Saison in Baden-Baden ist in diesem Jahre mit einem Concert am 14ten Juli eröffnet worden, in welchem der Violon-

cellist und Kammervirtuos Coßmann aus Weimar, der Hornist Ernesti von der Münchner Kapelle, die HH. Bayer aus Hamburg, (Pedal-Guitarre) und Bartay, sowie Frl. Molnar vom Nationaltheater in Pesth, mitwirkten. — Ein echtes Bade-Quodlibet im Geschmack der blasirten haute volée. — Entrée 5 Francs!

In Paris wird eine neue Sängerin, von der man bis jetzt noch Nichts gehört hatte, Frl. Donati, in Halevy's „Jüdin" auftreten.

Johanna Wagner gastirt gegenwärtig in Aachen. Sie trat am 25sten Juli zum ersten Male als Fides im „Propheten" auf. Der Tenorist Wachtel aus Hannover gab den Propheten.

In einem Triple-Concert der vereinigten Ruderdorff'schen, Laade'schen und Sommer'schen Kapellen in Berlin kamen zum ersten Male Compositionen von Richard Wagner zur Aufführung. Das Streich-Orchester allein bestand aus 80 Mann.

In Eisenach, am Fuße der Wartburg, führte der Universitäts-Musikdirector Stade aus Jena eine Reihe von Minneliedern aus dem dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert (unter andern das Original-Bußlied des Tannhäuser) auf, welche er in einem Codex der Jenaer Bibliothek aufgefunden, mit Hülfe des Professor Liliencron dechiffrirt, übersetzt, und sodann vierstimmig harmonisirt hatte. Der Großherzog von Weimar und die Herzogin v. Orleans wohnten diesem seltenen Concerte bei. — Die Minnelieder werden von Stade in Weimar herausgegeben werden.

Frl. Büry ist bis jetzt in der Nachtwandlerin, in Lucia, im Don Juan und der Entführung aufgetreten, in der Nachtwandlerin bereits 17 Mal. Sie ist der Liebling des Londoner Publikums, wird bei jedem Auftreten wiederholt gerufen und singt niemals, ohne eine oder zwei Nummern repetiren zu müssen.

Frl. Hefner aus München hat in Wien kein Engagement gefunden, wie wir in voriger Nummer berichteten. Sie hat im Gegentheil dort nicht gefallen.

In Homburg concertiren Frau Anna de la Grange und der aus Amerika zurückgekehrte Pianist Alfred Jaell.

Kapellmeister Mayer aus Stettin ist in München an die Stelle des nach Hamburg abgegangenen Musikdirector Ignaz Lachner getreten.

Musikfeste, Aufführungen. Für die Zeit der Münchener Industrie-Ausstellung ist vom 1sten August an, durch Dingelstedt im Odeon noch ein besonderes Theater für die komische Oper und das feine Lustspiel errichtet worden. Diese Idee ist eine äußerst glückliche, und wir sind auf das Repertoir der komischen Oper gespannt. — Hieran soll sich noch eine große musikalische Feier schließen, deren Inhalt aus drei bis vier Concerten der vorzüglichsten älteren und neueren Musikwerke für Gesang und Orchester, und aus ebensoviel Vorstellungen classischer Opern bestehen wird. — Man erwartet mit Recht, daß dieses Fest, wie alle großen musikalischen Aufführungen, unter dem zahlreich versammelten Publikum noch größern Anklang finden wird, als das Gesammtgastspiel deutscher Schauspieler im Drama, welches leider nicht von den erwarteten äußeren Erfolgen begleitet war, obgleich die künstlerischen Resultate vorzüglich waren.

Die Aufführung des Lohengrin in Riga, welche in den nächsten Tagen erwartet wurde, mußte wegen plötzlicher Entlassung der ersten Sängerin bis zum Herbst verschoben werden.

Neue und neueinstudirte Opern. Hugo Ulrich arbeitet an einer ernsten Oper, zu der Max Ring den Text geschrieben hat.

Aug. Schäffer componirt eine dreiactige komische Oper „Zum goldenen Kreuz" nach einem Text von Rud. Löwenstein.

Joachim Raff's zweite Oper „Simson", deren Text ebenso wie der des „König Alfred" von ihm selbst gedichtet ist, geht ihrer Vollendung entgegen. Der Text ist poetisch, einheitlich und mit historischer Treue behandelt, und reich an dramatischen und musikalischen Schönheiten. Der Einfluß des „Tannhäuser" ist nicht zu verkennen, so verschieden auch der Stoff an sich und selbst die dichterische Auffassung ist, da Raff das Wunder im Simson auf natürlichem Wege löst. Daß Raff sich direct nach Wagner gebildet hat und diesem künstlerisch nachstrebt, ist höchst ehrenvoll, da er somit der Erste ist, welcher die Wagner'schen Intentionen seiner Individualität gemäß practisch weiterbildet.

Auszeichnungen, Beförderungen. An die Stelle des, von der Leitung der Leipziger Oper zurückgetretenen Kapellmeister Rietz, ist der Musikdirector Witt aus Königsberg berufen worden. — Eine Charakteristik desselben hat Louis Köhler von Königsberg aus bereits in Nr. 4 dieser Blätter gegeben. — „Du stolzes Leipzig, freue Dich!" —

Musikalische Novitäten. Von Johannes Brahms wird in nächster Zeit in Leipzig ein Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell, sowie sein drittes Liederheft erscheinen. Wir werden demnächst auf die bis jetzt erschienenen Werke desselben ausführlicher zurückkommen.

Von J. Raff erscheint in nächster Zeit eine große Sonate für Clavier und Violine in vier Sätzen (Laub gewidmet).

Bei C. F. Kahnt in Leipzig erscheint von jetzt an ein „Repertorium für deutschen Männergesang" herausgegeben von H. Langer, Director des Pauliner Gesangvereines zu Leipzig. Das erste Heft liegt bereits vor und enthält Composition von Rietz, Schleinitz, Gade, Langer, Voigt. Das Unternehmen verspricht, bei der kundigen Leitung des Herausgebers, interessant zu werden, und wir machen Gesangsvereine darauf aufmerksam.

Literarische Notizen. Hofmann v. Fallersleben hat bei Rümpler in Hannover einen neuen Band Gedichte, „Lieder aus Weimar" herausgegeben, welche Franz Liszt gewidmet sind.

Von den „Recensionen und allgemeinen Bemerkungen über Theater und Musik" ist jetzt in Wien der fünfte Band erschienen. — Fünf Bände Recensionen, die gekauft, gelesen und sogar gelobt werden, sind eine rare Erscheinung! Der Verfasser blieb bis jetzt in Wien so völlig unbekannt, daß man nicht einmal vermuthen kann, wer der kühne und glückliche Recensent sein mag. Wir fürchten, daß sein Beispiel sehr viele und unglückliche Nachahmungen zu Tage fördert!

In New-York erschienen: „Musical letters from abroad; including detailed accounts of the Birmingham, Norwich and Düsseldorf musical festivals of 1852 by Lowell Mason." (Musikalische Briefe aus der Fremde, mit detaillirten Berichten über die Musikfeste von Birmingham, Norwich und Düsseldorf im Jahre 1852, von L. Mason). — Hr. Mason, ein mit den musikalischen Verhältnissen Deutschlands genau vertrauter amerikanischer Künstler, hat hier seine Beobachtungen niedergelegt, die er auf seinen Kunstreisen gemacht hat. Er ist ein großer Verehrer von Schumann, und spricht mit Begeisterung von der neuesten musikalischen Richtung in Deutschland. Dieses Buch, das wir mit Freuden begrüßen, ist ein neuer Beweis von der künstlerischen Sympathie und dem musikalischen Verständniß, welches uns Amerika mehr und mehr entgegenbringt. Wir werden einige Auszüge daraus später mittheilen.

Vor einiger Zeit erschien in England ein ähnliches Werk von Chorley, betitelt: „Modern german Music". Es ist im englischen, d. h. entgegengesetzten Sinne, wenn auch noch ziemlich „gemäßigt" abgefaßt. Chorley stellt natürlich Mendelssohn in den Vordergrund, und findet folglich in England großen Anklang.

Vermischtes.

Allen Freunden Wagner's können wir die wichtige Mittheilung machen, daß der erste Abend aus dem großen „Nibelungenring" — das Rheingold — bereits vollendet ist.

In Paris wird die neue „Academie impériale de musique" in den ersten Tagen des August eröffnet werden.

In München hatte man die löbliche Gewohnheit, jedesmal zum Frohnleichnamsfeste im Hoftheater Meyerbeer's „Prophet" zu geben. In diesem Jahre wurde aber auf Ersuchen der entrüsteten Geistlichkeit dem Hrn. Intendanten diese zarte Aufmerksamkeit höflichst untersagt.

Die Directoren der vereinigten Theater Hamburgs, die HH. Maurice und Wurda, haben ihre Zahlungen eingestellt. Den Mitgliedern wurde der Vorschlag gemacht, vom 1sten August bis April 1855 auf Theilung der Einnahme zu spielen, worauf diese jedoch nicht eingingen.

Das, unter der Aegide des Intendanten v. Gall entstandene, und von E. Zoller redigirte „Central-Organ für deutsche Bühnen", hat wegen Mangel an Abonnenten am 30sten Juni zu erscheinen aufgehört! — — Wie Wigand's „Jahrbücher" kürzlich sehr treffend bemerkten, war dieses „Centralorgan" nur das für die Bühnenvorsteher, was der Eberhard'sche Polizei-Anzeiger für die Polizeivorsteher ist. In diesem Sinne war z. B. der, auch in diesen Blättern gehörig „gewürdigte" Artikel: „die Tann- und Tollhäusler" abgefaßt, der berüchtigt hätte werden können, wenn er nicht gar zu albern gewesen wäre. — Das Central-Organ hat zwei Jahre bestanden und gar Nichts erreicht, weder geschadet noch genützt; es ist spurlos hinüber gegangen in jene bessere Welt der Makulatur und Lumpen, wo schon manches edle „Blatt" ruht, und noch manches zur Ruhe gebracht werden wird. —

Die Dresdener Musikchöre unter Direction von Hünerfürst, Kunze und Hartung bemühen sich in neuerer Zeit, die Compositionen von Berlioz und Wagner nach Kräften populär zu machen. Wenn die von ihnen veranstalteten Aufführungen auch in mehr als einer Hinsicht, namentlich wegen mangelhafter Besetzung, Vieles zu wünschen übrig lassen, so ist dieses Streben nach Fortschritt doch immer anzuerkennen, zumal durch diese Aufführungen, die sich fast täglich auf der Brühl'schen Terasse, im Linke'schen Bade und großen Garten abwechselnd wiederholen, der offenbarste Beweis geliefert wird, wie schnell die Musik dieser Meister im Volk sich zu verbreiten und Wurzel zu fassen beginnt. — Seit Berlioz letzter Anwesenheit in Dresden sind seine Ouvertüre „zum römischen Carneval", sein ungarischer Marsch aus „Faust" und der Hirtenchor aus der „Flucht nach Egypten", fast stehende Repertoirstücke geworden. — Da ferner Wagner's „Lohengrin" dem Dresdener Publikum leider für immer verschlossen ist, so geben die Programme der Musikchöre aus „Lohengrin" eine möglichst reiche Auswahl — freilich nur eine sehr geringe Entschädigung! Man hörte in Dresden bis jetzt: das erste Finale; Männerscene und Brautzug aus dem zweiten Act; Entre-Act und Marsch aus dem dritten Act. — Ganz neuerdings hat Kunze auch die Ouvertüre zum „Tannhäuser" zum ersten Male aufgeführt. Aus Tannhäuser war bis jetzt nur der Marsch in dem Repertoir jener Chöre. Die Ausführung der Ouvertüre geht absolut über ihre Kräfte, doch ist der gute Wille anzuerkennen, und das Publikum bewies sich durch zahlreiches Erscheinen möglichst dankbar für diese schwache Remiscenz aus schöner, leider verschwundener Zeit.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig.**

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

P. Mechetti qm. **Carlo** in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Einundvierzigster Band. **№ 7.** Den 11. August 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_2$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Robert Volkmann's Werke.

II.

Erstes Trio in F-Dur für Pianoforte, Violine und Violoncell. Op. 3. — Pesth, Rózsavölgyi. (Leipzig, Whistling.) Pr. 2⅓ Thlr.

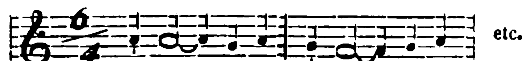
Es ist vor Allem nachdrücklich darauf aufmerksam zu machen, daß dieses Trio das erste von Volkmann ist, weit früher componirt als das B-Moll-Trio, wenn auch mehrere Jahre später erschienen. Das Trio ist offenbar eine Jugendarbeit, für welche Volkmann wahrscheinlich früher keinen Verleger gefunden hatte, der sich aber einstellte, als das B-Moll-Trio so entschiedenes Aufsehen gemacht hatte. Volkmann hätte vielleicht besser gethan, diese Arbeit, welche nicht den Anforderungen entspricht, die man jetzt an ihn zu machen berechtigt ist, in seinem Schreibtisch liegen zu lassen, anstatt sie nachträglich zu veröffentlichen. Jedoch kann die Herausgabe des Werkes im Grunde ihm Nichts schaden, da er sich unter den Musikern schon hinlänglich als geistvoller und tiefsinniger Tondichter legitimirt hat, wohl aber kann sie ihm neue Freunde werben, bei dem großen Heere der Dilettanti.

Das Trio ist für Dilettanten ein wahrer Leckerbissen, und wie für sie gemacht. Es ist einfach, klar und kurz im formellen Bau; es ist melodiös, durchsichtig und, wie man zu sagen pflegt, „ansprechend" in seinem Gedankengang; es ist endlich — eine Hauptsache — leicht ausführbar, und von nur einigermaßen gewandten Spielern vom Blatt zu lesen. Lauter herrliche Dinge für einen Dilettanten-Salon — denn Salon-Musik, im besten und edelsten Sinne, müssen wir das F-Dur-Trio allerdings nennen.

Der Melodiengang hat merkwürdigerweise entschieden Mendelssohn'sche Färbung, während der formelle Bau nicht das Maß der Beethoven'schen Trios erster Periode überschreitet. Volkmann läßt uns somit hier einen Blick in seinen Entwickelungsgang thun, der ganz interessant ist. Der junge Componist konnte sich seiner Zeit dem Mendelssohn'schen Einfluß so wenig entziehen, als hundert andere junge Componisten. Der Unterschied ist nur der, daß Volkmann nicht im Mendelssohn stecken blieb, sondern sich rasch hindurcharbeitete und nach Beethoven allein sich bildete. Hier begann er natürlich nicht mit der letzten Periode, sondern mit der ersten, von welcher er aber mit seinem F-Dur-Trio sich rasch befreite, um im B-Moll-Trio sich schon

den höchsten Aufgaben der Instrumentalmusik mit ganzer Seele hinzugeben.

Das F-Dur-Trio beginnt mit einem kurzen Andante für Clavier allein, dessen einfacher Melodie im 4/4 sich nach dem 12ten Tacte Violine und Violoncell zur Verstärkung so anschließen, daß die Violine mit der rechten, das Cello mit der linken Hand unisono gehen. Nach 22 Tacten wird derselbe Melodiegedanke in einem 6/4 Allegro, rhythmisch verändert, durchgearbeitet. Der Rhythmus hat in seiner synkopischen Form


etc.

etwas Unruhiges, Hastiges, welches durch den Rhythmus des Mittelsatzes in C-Dur nicht ausgeglichen wird, da die Melodie desselben in der Violine so geführt wird:



etc. Derartige rhythmische Behandlungen, wenn sie uns athemlos einen ganzen Satz hindurchjagen, gehören in die Kategorie der musikalischen „Mucken", und arten in Manier aus, wie wir bei Schumann erfahren mußten. Einigermaßen beruhigt und besänftigt werden wie durch den Schluß des ersten Satzes, welcher in das Tempo primo zurücklenkt, und uns die erste Gestalt der Melodie im 4/4 Tact mit einigen Figuren-Illustrationen wieder bringt.

Der zweite Satz, Scherzo, Allegretto vivace, 3/4, abermals F-Dur, im Trio aber Des-Dur, will uns am Wenigsten gefallen. Es ist der Beethoven'sche Schnitt in den ersten Sonaten, aber ohne die Grazie des Meisters. Aus dem unschuldigen Motiv



läßt sich freilich Alles machen, doch kann man nicht sagen, daß Volkmann Viel daraus gemacht hätte. — Die Ausweichung des Trio nach Des-Dur ist sentimental und salonhaft, und die nahezu triviale Melodie des Trio entspricht auch vollkommen dieser Intention. Der dritte Satz, Andante, 3/4, B-Dur, ist anspruchslos, mehr ein Arioso- als Adagiosatz, und diesem Styl entsprechend knapp gefaßt, ohne Ueberladung oder übermäßige Gefühlserregung, aber hübsch gedacht und graziös gehalten. Die Durchführung im Mittelsatz ist nicht ohne Interesse, und ich glaube, man könnte diesen Satz mit Glück aus der Sonate herausnehmen und einzeln vortragen, da er sich als abgeschlossenes und abgerundetes Musikstück recht gut präsentirt. Das ist nun freilich kein großes Lob für das Andante, als Theil des Trio betrachtet.

Das Finale, Allegro con fuoco, F-Dur, 4/4, ist der frischeste und gelungenste Satz. Da ist Feuer und Leben — als wollte der Componist sagen: „Ich bin des trockenen Tons nun satt"! Es geht zwar sehr unruhig und stürmisch darin zu, und die Durchführung entspricht auch nicht den Erwartungen, die der Anfang in uns rege macht, doch versprechen solche Sätze, wenn sie von jungen Componisten geschrieben werden, immer Mehr für die Zukunft, weil man offenbar sieht, daß hier noch Form und Gedanke ringen, und nur die Kraft nicht ausreichte, um den jugendlichen Aufschwung schon gehörig zu unterstützen.

Man muß dem talentvollen Componisten Glück wünschen, daß er in seinen späteren Werken so leicht und schnell zu jener Höhe charaktervoller Wahrheit und künstlerischer Selbstständigkeit sich aufschwang, ohne in der Uebergangsperiode nur einen Augenblick länger zu verweilen, als absolut nöthig war. Volkmann verschmähte es, sich selbstgefällig im Besitz der Routine und Phrase zu wiegen, die ihm geläufiger sein mußte, als hundert Anderen, welche so lange in diesem wäßrigen Elemente schwimmen, bis sie an der Mittelmäßigkeit glücklich zu Grunde gehen.

Das ist eben der Unterschied zwischen geringen und großen Talenten. Auch hervorragende und begabte Geister können und müssen sogar in ihren Entwickelungsphasen schwächere Werke produciren, aber sie werfen diese leichteren Hüllen von sich, wie eine Königsschlange ihre alte Haut, die zu eng geworden ist, um den erstarkten Leib zu umfassen. Die „kleinen Meister" aber „häuten" sich nicht — sie bleiben in demselben Fell ihr Lebelang. Sie tragen ihre Haut immer und immer wieder zu Markte, bis sie endlich so abgenutzt worden ist, daß nicht ein einziger Käufer mehr darnach fragt. — Die Verleger wissen davon zu erzählen! — — —

Hoplit.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

Franz Liszt, An Robert Schumann. Sonate für das Pianoforte. — Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Preis 1 Thlr. 15 Ngr.

Wir stehen hier vor einer der bedeutendsten Erscheinungen auf dem Gebiete der neueren Claviermusik, einer Erscheinung, die selbst mit den besten Erzeugnissen gleichen Genres aus allen Zeit-Epochen einen Vergleich bestehen kann. Wir würden von den Kunstrichtern, welche das entscheidende Wort bei einem

solchen Vergleiche sprechen sollten, hauptsächlich Eines verlangen: den besonderen Geist jeder Epoche an und für sich verstehen und würdigen zu können; — also nicht Alles mit einem und demselben Maaßstabe zu messen, sondern im Hinblicke auf das waltende Zeit-Ideal (das nur der Gesammtgeist, nicht der Einzelne schaffen kann) zu urtheilen.

Wäre ich ein Zauberer, ich würde die technische Fähigkeit der ganzen clavierspielenden Welt mit einem Schlage um ein Zehnfaches erhöhen, dazu ihre geistige Anschauungsweise in entsprechendem Grade verklären und — dann die Wirkung beobachten. Gewiß würde den Clavierspielern plötzlich so ähnlich zu Muthe werden wie jenen Kaufleuten im morgenländischen Märchen, als die magische Salbe die Sehkraft ihrer Augen in dem Grade verstärkte, daß sie die Schätze der Erde unter ihren Füßen erkennen und ergreifen konnten; denn, ihr Clavierspieler! wißt nur: es bleibt euch Vieles verborgen, weil ihr entweder mit offenen Augen nicht sehen wollt, oder — euch gar beschönigend auf eure Schwachheit beruft! ihr fürchtet euch vor gewissen Compositionen, obschon ihr euch anstellt, als wären sie euch „zu arg" und möchtet sie darum nicht. Gerade so that auch jener Fuchs, der die Trauben sauer schalt, weil sie ihm „zu hoch" hingen. —

Es gab unter den Virtuosen immer Einige, die als Dolmetscher fungirten zwischen gewissen wenigen großen Geistern und den vielen — kleineren; sie vermittelten ein Verständniß, das für letztere von den schönsten Folgen war; — man denke nur an die anfangs unverstandenen Compositionen Beethoven's, Schumann's, Chopin's. Diese sind nun so weit eingeführt, daß man den weiteren Fortschritt auf sich beruhen lassen und — an das Verständniß Anderer denken darf. Wir wenden uns mit dem Folgenden zunächst an die genannte Art von Virtuosen, (seien diese nun dem männlichen oder weiblichen Geschlechte angehörend, öffentlich oder privatim wirkend) — an solche, die nicht allein ihren eigenen Ruhm vor Augen haben, sondern auch zugleich Apostel im Interesse eines Höheren sein mögen. Zu solchen sprechen wir hier über Liszt.

Nur zu sehr hatte sich die Meinung verbreitet, Liszt sei bloß Virtuose auch als Componist, insofern er lediglich im Sinne einer Verherrlichung der Technik componire, nicht aber dieselbe im Dienste einer höheren Idee verwende. Der Umstand, daß vielen seiner Werke fremde Themen zum Grunde liegen, wie auch, daß eine bedeutende technische Capacität zu ihrer Ausführung gehört, scheint die Ursache eines Aberglaubens gewesen zu sein, der allein schon durch die selbstschöpferische Art, durch das Wie im Verarbeiten jener fremden Themen zu widerlegen wäre. Von jeher aber haben alle Instrumentalwerke, die auf der Höhe ihrer Zeit standen, einen Grad von Virtuosität beansprucht, dessen sich nur die Wenigsten erfreuten. — Zu Mozarts Zeit soll in Wien nur ein Contrabassist gewesen sein, der den betreffenden Symphonieparten damals wirklich vollkommen gewachsen war! — —

Lassen wir hier nun die Stücke Liszt's über nicht eigene Themen außer aller Berücksichtigung, so bleibt eine bedeutende Anzahl von Originalcompositionen übrig, welche die vollkräftige Schöpferkraft Liszt's in imposanter Weise bethätigen; sie zeigen uns die lebensvolle Triebkraft eines Bodens von ungeahnter Fruchtbarkeit, eines Bodens, der jene Transscriptionen, Illustrationen, Paraphrasen &c. nur wie ein üppiges Gerank aus den wunderschönsten Blumen gleichsam spielend hervortrieb. Wer damals an der Neuheit, an der Farbenpracht und Vollsaftigkeit solcher Flora nicht schon die Regungen einer erwachenden größeren Urkraft erkannte, der staunt jetzt wohl befremdet beim Anblicke der gewaltigen Stämme, die nun, einer nach dem anderen, jene blühende Decke durchbrechend, weit und hoch über sie hinaus schießen.

Jetzt eben zieht ein neues Kraftproduct unser ganzes Interesse auf sich, und es war eben nur der Wunsch, auf dasselbe mit stärkerem Nachdrucke hinzuweisen, der mich in der vorhergehenden längeren Einleitung einen Anlauf machen ließ, welcher Liszt's neue — erste — große Sonate zum begehrenswerthen Ziele hatte.

Die Themen an sich in ihrer Schönheit und Schwungkraft, ihre wirksame Contrastirung ist das Erste, was beim Hören dieser Sonate auffällt. Sodann ist es die, aus einer genialen Verarbeitung derselben Themen hervorgehende Wirkung, und schließlich der großartige Totaleindruck, den die, sich selbstkräftig zur schönsten Kunstform gestaltende Idee des ganzen Werkes nachhaltig ausübt.

Die Lebensfülle und Gewalt der Leidenschaften voll schrecklich-schöner Kraft und beruhigend-milder Zartheit in dieser Sonate ist so groß, daß mir unwillkührlich beim Spielen der Gedanken ankam: ein Mensch könne geboren werden, nur um eine künstlerische Kraftäußerung dieser Art zu thun, und dann — zu sterben daran. — Daß ein solcher Gedanke nur durch außerordentliche Werke erweckt werden kann, liegt nahe; hoffentlich habe ich, nach weiterer Verbreitung der Liszt'schen Sonate, eine so große Zahl sympathisirender Künstler für mich, daß das Glück des Werkes gemacht ist, indem es durch eben jene Künstler vorgetragen, die Geister verständnißvoller Zuhörer erhebt.

Was die Form betrifft, so weicht sie stark von der historisch-überlieferten ab; sie bietet sich in einem Stücke (oder Satze) dar, hat aber nichtsdestoweniger einen so großen Reichthum an verschiedenen Stimmungen zu verarbeiten gehabt, daß ein öfterer Wechsel der Tempi psychologisch nothwendig war, wornach also eine etwa befürchtete Monotonie hier nicht vorhanden sein kann. Trotz der Abweichung von der bekannten Sonatenform (die übrigens auch von Beethoven oft völlig frei behandelt wurde) hat Liszt's Werk einen derartig geordneten Bau, daß ihr unterster Grundriß in den Hauptlinien doch Parallelen mit denen einer „Sonate" zeigt, so, daß der Name durchaus gerechtfertigt ist, — wenigstens wüßte ich keinen anderen für das Werk passenden. Was aber diese Sonate von fast allen anderen nach-Beethovenschen sehr wesentlich unterscheidet und ihr diejenige Lebensfrische giebt, welche ihren Gattungsschwestern meist abgeht, ist der Umstand: daß ihre Form nicht als vorbedacht, sondern in künstlerischer Unwillkühr durch den Inhalt hervorgebracht scheint. Liszt nahm nicht eine (im wesentlichen) bereits fertige Form, um sie mit seinem Geiste, sich accomodirend, zu füllen, sondern er ließ die Form zu schaffen diesem Geiste übrig, er überwachte nur den Bau im Hinblick auf Ordnung, — Schönheit.

Der Titel Sonate möge hier also Niemandem gewisse aschgraue Gespenster drei- und viersatzigen Angedenkens vorspuken, vielmehr möge er Bürgschaft leisten, daß hier kein formloses Musikstück gegeben ist.

Der Inhalt ist das reiche, vielbewegte Lebensbild eines Heldengeistes, der Kraft genug in sich fühlt, es mit einer Welt voll Kämpfen aufzunehmen. Im entzückenden Vollgefühle seiner Stärke stürzt er sich in das Leben, dessen gewaltige Schicksalswellen ihm willkommen scheinen, um mit ihnen zu ringen, und, sie leicht bewältigend, sich auf ihnen zu wiegen; — er beherrscht sie, als wäre er ein Gott des Sturmes, der Wolken und Winden zu gebieten hat. Gewaltig ist sein Flug, mit dem er über Hindernisse dahinfährt, aber auch stämmig, hart, ja störrig und halsstarrig sind seine Tritte und Bewegungen da, wo jene über sein Haupt kommen. Er findet auch Gegensätze, die ihm gewachsen sind: wo ihm die eisenstarken Gegnerarme nicht werfen können, da thun es sanftere, doch nicht minder mächtige Gewalten; diese schmelzen alles Feste in ihm, so sehr er sich auch wehren mag, und siehe da, der Gebändigte kniet hin, nicht als Gestürzter, sondern als Besiegter selbst ein Sieger . . . . . Nehmt das Musikstück, hört es, und malt euch selbst weiter aus, was hier zu malen übrig bleibt.

Ich fühle wohl, ich habe hier viel gesprochen, doch Nichts gesagt; ich gestehe, es war mir eigentlich nur um eine Erleichterung meines Herzens (das übervoll von dem frischen Eindrucke dieser Sonate ist) zu thun. Man verzeihe mir um meiner aufrichtigen Begeisterung willen.

Königsberg, im Juli. Louis Köhler.

Aus Lüneburg.

Ihr früherer Correspondent scheint seine Thätigkeit eingestellt zu haben; versuchen wir es daher, die Schuld vorläufig nach unseren Kräften abzutragen. Ist Lüneburg auch nur eine Provinzialstadt, so wurden doch von jeher hier Wissenschaft und Kunst mit empfänglichem Sinne, ja einer gewissen Keuschheit gepflegt und haben wir uns diese auch im Allgemeinen in Hinsicht auf Musik zu erhalten gewußt, so daß wir mancher anderen Stadt, deren musikalisches Treiben eine anerkennende Erwähnung in Ihrem vielgelesenen Blatte findet, nicht nachzustehen glauben dürfen.

Greifen wir denn den Faden der früheren Mittheilungen da wieder auf, wo Ihr früherer Correspondent denselben fallen ließ. Es war zuletzt von den regelmäßigen Winterconcerten die Rede, welche von dem Hrn. Unger im Vereine mit dem damaligen Dirigenten der hiesigen Militairmusik gegeben wurden. Das musikalische Publikum stellte an die Unternehmer dieser Concerte die Anforderung, den im Laufe der Zeit nicht wankend gewordenen Geschmack für classische Musik zunächst zu befriedigen, daneben aber auch das zum Theil noch ganz unbekannte Neue und Neueste vorzuführen. Die Aufgabe wurde mit anerkennenswerthem Streben gelöset. Neben den Mozart'schen, Beethoven'schen Symphonien hörten wir hier zuerst die besten Instrumentalcompositionen eines Schubert, Mendelssohn, Schumann, Gade u. s. w. Brachte außerdem jedes einzelne Concert irgend ein bedeutenderes Solostück für Pianoforte oder Violine, so beschränkte man sich dabei durchaus auf Compositionen in größerer Concertform und von gediegenem Werthe. So blieb unserem Publikum der glückliche Standpunkt einer völligen Indolenz gegen das bloße, einer soliden Grundlage entbehrende Virtuosenthum gewahrt. Ruhte gleich der Schwerpunkt dieser Concerte in der Instrumentalmusik, und trat die Gattung der Vocalmusik, mit welcher sich die hiesigen Musikvereine vorzugsweise beschäftigten, dabei nach Ansicht Mancher zu sehr in den Hintergrund, so haben die Unternehmer doch vollgültigen Anspruch auf den Dank des Publikums für viele erfreuliche Leistungen.

Jene Winterconcerte wurden aufgegeben, weil es gelang, einen alle musikalische Kräfte der Stadt vereinigenden allgemeinen Musikverein zu bilden, in welchem

Hr. Anger neben dem älteren Dirigenten eines unserer früheren Vereine, Hrn. Storme, die Direction übernahm. Auch bei den Concerten des Musikvereines hielt man im Allgemeinen die frühere Tendenz fest. Auf Instrumental-Sololeistungen (wir erinnern uns einiger anerkennenswerther Versuche auf Blas-Instrumenten, z. B. Clarinette, Flöte rc.) wurde jedoch allmälig ganz Verzicht geleistet, da man die Erfahrung gemacht zu haben scheint, daß man nur zu häufig viele Noten und doch wenig Musik zu hören bekommt. Daß auch Hr. Anger seine Vorträge auf dem Pianoforte (gedenken wir z. B. des von ihm vorgetragenen As-Dur-Concerts von Hummel) eingestellt zu haben scheint, bedauern wir aufrichtig.

Dagegen besaß der Musikverein reichliche Mittel für Vocalmusik, so daß er jährlich ein größeres Oratorium vorführen konnte; daneben Psalmen, Cantaten, ausnahmsweise auch Opernfinales, u. s. w.

Werfen wir im Nachstehenden einen flüchtigen Blick auf das von dem Musikverein Geleistete, um daraus ein Bild seiner Richtung zu gewinnen.

Von Ouvertüren bemerken wir: die zum Freischütz, Oberon, Beherrscher der Geister, Euryanthe, Egmont, Faniska, Vampyr, zur schönen Melusine, Anklänge an Ossian, die Anger'sche Concertouvertüre in C-Moll.

Symphonien: alle Beethoven'schen, mit Ausnahme der 1sten und 9ten. (Diese Schuld wird hoffentlich recht bald abgetragen werden, nur müßte dann zur letzteren Symphonie das vortreffliche Richard Wagner'sche Programm dem Publikum mitgetheilt werden). Von Mozart: Symphonien in Es-Dur und C-Dur mit Schlußfuge. — Neu war: die Schumann'sche in C-Dur, deren Erfolg, ungeachtet gelungener Ausführung, dem der früher vorgeführten B-Dur-Symphonie desselben Componisten nicht gleichkam. Beide hätten längst wiederholt werden sollen.

Gesangssachen. Hier blieben Lieder, als nicht in's Concert gehörig, ganz ausgeschlossen; man wandte sich größeren Schöpfungen zu. — Vorzugsweise schien Mendelssohn begünstigt zu werden; und in der That sind seine Werke — sowohl Mitwirkende als Zuhörer schnell interessirend, zugleich leicht ausführbar und doch geist- und geschmackvoll — allen solchen Vereinen, namentlich neueren, als besonders bildend zu empfehlen. Wir vernahmen: den 42sten Psalm; den achtstimmigen 114ten, welchen wir besonders hochstellen und den 98sten; ferner die Walpurgisnacht, das Finale zur Loreley und Athalia (die Letztere fand schwächern Anklang), außerdem die beiden Oratorien: Paulus und Elias. —

Comala von Gade erregte — wie Alles, was man hier von diesem Componisten zur Ausführung brachte, — allgemeines Interesse, wiewohl man dafür halten mußte, daß Gade's eigentliches Feld die reine Instrumentalmusik sei. Wir wünschten eine baldige Wiederholung. — Rühmend muß erwähnt werden, daß die Uebungen im Style alla capella nicht vernachlässigt wurden (wir bekamen Sätze von Eccard, Palästrina, Durante, Allegri u. s. w. zu hören). — Ferner sind anzuführen: Requiem von Mozart, Missa von Beethoven, auch eine Composition unseres Dirigenten Anger: die Christnacht, und schließlich vom herrlichen Altmeister Händel: Messias, Samson und Judas Maccabäus. —

Wünschen wir dem Musikverein ein getreues Festhalten an der bisherigen Tendenz, Altes und Neues mit sorgsamer Auswahl vorzuführen; möge er mancherlei innere und äußere Schwierigkeiten glücklich überwinden.

Wir erwähnen noch beiläufig zwei, von Hrn. Anger gegebene Extraconcerte zu milden Zwecken. In dem Einen interessirte vorzugsweise das geistvolle Pianoforte-Concert in F-Moll von Chopin und in dem Andern — einem Orgelconcerte — die brillante dorische Toccate von Bach, B-Dur-Sonate von Mendelssohn und die kürzlich erschienene Orgelfuge von Anger, Op. 6. — Viel Anklang erwarb sich ferner eine zu mildem Zwecke von Dilettanten veranstaltete Soirée, in welcher neben dem großen B-Dur-Trio von Beethoven, (Pianostimme vorgetragen von einer Schülerin des Hrn. Anger), noch das kürzlich erschienene Concert für Streichinstrumente von Seb. Bach unsere Bewunderung erregte. In dieser Soirée hatten wir auch das Vergnügen das Erstlingswerk eines Dilettanten, Streichquartett in A, kennen zu lernen; der Versuch fand Anerkennung. Die Solovorträge eines vorzüglichen Cellisten (gleichfalls Dilettant) dürfen nicht unerwähnt bleiben. —

Von fremden Künstlern besuchten uns unter Anderen: Brahms und Reményi, Frau Sophie Förster und Frl. Peters (Harfe).

M.

Briefe aus Frankfurt a. M.

Der Monat Juni bis zu diesem Augenblick bot so viele Anziehungskräfte dar, daß unser Publikum oft in Verlegenheit gerieht, welchen Gästen es seine Opfer darbringen sollte. Denn kaum hatte Emil Devrient uns verlassen, so erscheint ein neuer Proteus in dem vortrefflichen Schauspieler Haase vom Münchner Hoftheater in zwei Cyclen die Räume füllend; und fast gleichzeitig mit ihm sang, oder vielmehr electrisirte Frl. Wildauer, und bezauberte der französische Adonis Roger. Für unsere leicht enragirten Köpfe gab es bei diesen Gelegenheiten vollauf zu thun, und

ich begreife nicht, daß die Beifall klatschenden Hände nicht zuletzt erlahmten, und woher alle die Blumen kamen, welche auf die Bühne geworfen wurden. Von der Abgötterei die man mit Frl. Jenny Ney trieb habe ich Ihnen geschrieben. Nun — und mit Frl. Wildauer trieb man es möglichst noch weit ärger. Auf die Gefahr hin für profan gehalten zu werden, will ich versuchen die Eigenschaften dieser Künstlerin mit wenigen nüchternen Worten zu bezeichnen. Ich verstehe unter nüchtern natürlich den Gegensatz von berauscht: Was Frl. Wildauer besonders auszeichnet ist die Objectivität und Vielseitigkeit ihrer Darstellungen, die Vereinigung von Geist, Herz und liebenswürdigem Humor, von Wort und Ton. Sie ist eine von den Wenigen, die weiß was sie will, auf eigenen Füßen steht, und zugleich eine von den Glücklichen, die unter allen Bedingungen gefällt. Sie mag daher wagen, und machen was sie will, das Publikum wird nur das Gute, und in Allem eine neue Auffassung erblicken. Was bei Andern schwerlich als gültig hingenommen würde, erhebt man bei ihr zum Genie und zur Originalität. So schüttet man das Kind mit dem Bade aus, im Guten so wie im Bösen. Dieses gilt z. B. bei ihrer allzucoquetten um nicht zu sagen freien Auffassung der Mozart'schen Susanna, so wie bei ihrem häufig mangelhaften Bravourgesange und Triller, bei Verkürzungen von Tonstücken und des Dialoges, mit einem Worte, bei Eigenmächtigkeiten, die, mögen sie schöne oder unschöne sein, immer ihren Enthusiasmus finden. In den Partien der Linda von Chamounix und Isabella in „Robert der Teufel" gab sie zu diesen Bemerkungen vollauf Anlaß. Wenn sie demnach als technische Sängerin in die zweite Rangordnung zu stellen ist, so steht sie wahrhaft groß da in den Genrebildern einer niederen Sphäre oder Alpenwelt, z. B. als Nandel im „Versprechen hinter dem Heerd", welches Stück bekanntlich für Sie und Beckmann geschrieben worden ist. Hier ist Naivetät, Wahrheit und Natur in vollem Maße vereinigt, und gewiß keine größere Vollendung denkbar. Hier ist nicht minder der Ausspruch gültig, welchen die Catalani von Henriette Sontag fällte, nämlich „daß sie groß im kleinen Genre sei". — Roger sang wie vor 5 und 2 Jahren diesmal wieder den Georg Brown (zweimal) den Edgard und Raoul. Auch ihn vergöttert die Majorität, obgleich er auch seine Verteufeler gefunden hat. Die rechte Mitte bewahrend, so ist es immer das geistig-poetische Element, welches diesen Schauspieler-Sänger noch immer den ersten Größen beigesellt, mag er nur noch mit schönen Resten singen oder selbst blasirt, um nicht zu sagen etwas abgestumpft sein. Auch bleibt seine ganze Erscheinung, sei noble Tournüre immer der Gegenstand eines so allgemeinen Interesses, namentlich bei der Damenwelt, daß man sehr geneigt ist, bei ihm den Göthe'schen Spruch in Anwendung zu bringen:

„O blicke nicht nach dem, was jedem fehlt;
Betrachte, was noch einem jeden bleibt."

Nichts desto weniger riskirt Hr. Roger seinen besten Lorbeer einzubüßen, indem ihm nachgerade der Vortrag einer fließenden Melodie sehr sauer wird, und er bereits bedeutender Anstrengungen bedarf, um ein Cantabile nur einiger Maßen zur Geltung zu bringen. Die häufige Anwendung der Kopfstimme, des nicht sehr correkten Trillers, und hauptsächlich das Schleppen der Tempi und häufige fermatisiren, sind so große Schattenseiten, daß es schwer wird die Mängel des Sängers über den Vorzügen des Schauspielers und einer so alles gewinnenden Persönlichkeit zu vergessen. Ich citire von seinen Lichtseiten nur die Soldaten-Arie des Georg und die Fluchscene im zweiten Act der Lucia, die gewiß von der höchsten dramatischen Wirkung ist, und worin Roger vielleicht einzig dasteht. Als Raoul war er dagegen unter vieler Erwartung, indem es schien als habe er seinen Geist Vacanz gegeben, und nur ein routinirter Mechanismus sei zurückgeblieben. Bei weitem verdiente hier unsere Anschütz als Valentine den ersten Preis, und auch Dettmer als Marcell — in so fern dieser mit einem Raoul verglichen werden kann — halte ich für bezeichnender. Was uns aber in allen Fällen hohe Achtung für Hrn. Roger abgewinnt, ist seine eigene Achtung für die deutsche Bühne und ihr Publikum, da er alle drei Rollen in deutscher Sprache, und — wohl zu bemerken — mit sehr deutlicher Pronunciation gab. Ein wohl nachzuahmendes Beispiel für manchen Renegaten sowohl, als für viele deutsche Sänger, die mehr oder weniger immer einen gewissen Provinzialismus nicht verläugnen können. Wenn endlich, nachdem oben genannte Coriphäen mit gewöhnlichen Preisen gastirten, Hr. Roger allein nur mit erhöhten Preisen singen wollte, so ist das eine Sache, die nicht in das Gebiet unseres Kriteriums gehört. Fürchtete Hr. Roger übrigens durch ermäßigte Preise seinem Ruf zu schaden, so dürfte auch seine Leistung in keinerlei Weise ermäßigt sein! — An Gästen werden ferner erwartet die erste Sängerin der Pariser großen Oper Mad. la Grange, und Frl. Elise Schmidt aus Dresden. Es soll mich freuen Ihnen Gutes darüber berichten zu können. Ein hiesiges Blatt macht unserem Heldentenor Hrn. Auerbach dem Vorwurf, daß er zu wenig Abwechselung in seine darzustellenden Charakteren lege, es auch just musikalisch nicht sehr genau nehme, und giebt ihm den Rath sich mehr mit dem Geiste als mit der Materie seiner Kunst zu beschäftigen. Ich glaube beide Extreme müssen in ihrer Ausbildung Hand in Hand gehen,

muß eines durch das andere hervorgehen und wachsen, soll hier ein Fortschritt erzielt werden, den allerdings die herrlichen Mittel dieses Sängers wünschenswerth machen. Frau Jagels-Roth gefiel als Prinzessin in den Hugenotten und als Jenny in der „weißen Dame" ohne aber besonders zu erwärmen. Man kann dieser Sängerin musikalisch nichts Böses nachsagen, noch wird man von ihrem Vortrage besonders erquickt. Sie steht immer zwischen Auf- und Niedergang des Beifalls. Eine auffallende Unart ist, daß sie häufig distonirt, und das kann man nicht ihr so leicht vergeben. Der Tenor Hr. Benda ist nun engagirt und hat als König (Indra) ziemlich angesprochen. Der junge Mann gefällt sich leider darin auf gewissen Lieblingstönen herum zu reiten, und die übrigen, namentlich die Mitteltöne fallen zu lassen. In der ersten Arie drang er nicht durch, obgleich die Instrumentirung leicht genug ist. Hr. Benda hat noch viel zu studiren, und möge der Geist seines berühmten Namensvetters über ihn kommen! — Nach längerer Urlaubreise trat unseres Directors Tochter, Frl. Jenny Hoffmann, als Zigaretta wieder auf, und wurde vom Publikum einstimmig empfangen. Es scheint das Wiener Kunst-Clima hat ihr zugesagt, denn sie war so gut bei Stimme und Humor als noch jemals. Ueberhaupt darf sich Hr. v. Flotow bei unserer Oper und Journalistik bedanken, daß beide seinen Ruf so weit und rühmend ins Land hinein tragen.

Ich habe Ihnen vor einiger Zeit die musikalischen Notabilitäten unseres Schauspieles vorgeführt. Um consequent zu sein, theile ich Ihnen das Coriosum mit, daß in Abwesenheit unserer wackeren Harfenistin, Frl. Arnold, am Abend einer unserer Revolutions-Opern, ich glaube im Propheten, die Harfe fehlte. Die Verlegenheit war groß, in Folge deren unsere zweite Liebhaberin, Frl. Dettmer, die kaum 17jährige Tochter unseres wackeren Bassisten, ohne alle Vorbereitung oder Probe die schwierige Harfenpartie übernahm, und auch präcis durchgeführt hat. Ehre dem Ehre gebührt!

Mitte Juli. Erasmus.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Die Gebrüder Wieniawski haben sich zur Industrieausstellung nach München begeben, um daselbst industriöse Concerte zu veranstalten.

Aus München berichtet Riehl von einem neuen deutschen Sänger (Bariton), dem von Paris, Brüssel und Neapel ein bedeutender Ruf vorausgehen solle (?) und welcher in München zum Gastspiel erwartet wird. Er heißt Wilhelm Maier, nennt sich aber Guglielmi, ist aus Dürkheim in der Pfalz gebürtig und jetzt 24 Jahr alt. Mit 12 Jahren ging er nach Neapel, wo er durch Mercadante in's Conservatorium der Musik aufgenommen wurde.

Frl. Bochtoltz-Falconi ist gegenwärtig in London, und hat mit Lablache und Gardoni am Hof der Königin Victoria gesungen. — Ehe sie nach Coburg zurückkehrt, erwartet man sie in München zu Concerten und Gastspiel. In München wird Frl. Falconi sehr gefeiert, namentlich von Riehl. — Auch Lachner hat thatsächlich erklärt, „er kenne keine zweite Sängerin die jetzt neben sie sich stellen könnte". Daß Hr. Lachner keine kennt, ist seine Schuld, nicht die jener Sängerinnen, deren es Mehrere giebt, welche man nicht nur neben, sondern über die Falconi stellen muß. Hr. Lachner hat wahrscheinlich Jenny Ney und Johanna Wagner noch nicht gehört?

Die Stuttgarter Oper ist seit dem 1sten Juli, sowie die meisten deutschen Bühnen, auf zwei Monate geschlossen. Man gab zuletzt den „Prophet". Ende gut, Alles gut. — Das erledigte Fach einer ersten Sängerin wird vom 1sten September an durch Frau Palm (-Spatzer) besetzt werden, wodurch man „den Wünschen der meisten Stuttgarter Theaterfreunde entsprochen hat". — Die Stuttgarter Theaterfreunde scheinen sich durch sehr bescheidene Wünsche auszuzeichnen!

Louis Spohr hatte sich auf seiner Schweizerreise von Bern aus nach Thun begeben, wo er den ganzen Sommer 1816 verlebte und dort mehrere seiner Tonwerke schuf. Er wurde von der dortigen Liedertafel, die unter Leitung eines seiner ehemaligen Schüler steht, mit einem Ständchen überrascht.

Italienische Blätter berichten von zwei Schwestern Ferni, welche sie „die andern Milanollo's" nennen. Sie haben in letzter Zeit in Turin gespielt, Abschiedshuldigungen aller Art empfangen, und sich jetzt nach Aix-les-Bains in Savoyen begeben, um dort der haute volée die Zeit zu vertreiben und Geld abzunehmen. — Der Himmel bewahre Deutschland, daß nicht auch diese „anderen Milanollo's" zu uns kommen! Wir haben die ersten Milanollo's zur Genüge genossen, und sind der sentimentalen Geigen-Heulerei gründlich überdrüssig.

Die beiden Schwestern Cruvelli sind jetzt in Baden-Baden. Sie werden in einem Concert singen, welches Benazet alljährlich im August in Baden-Baden veranstaltet, und dessen Leitung diesmal Kapellmeister Strauß in Carlsruhe übernommen hat. Im vorigen Jahre dirigirte Berlioz.

Musikfeste, Aufführungen. Daß die nunmehr kaiserliche große Oper in Paris ihre Wiedereröffnung unter officieller Leitung am 15ten August, dem Napoleonstag, feiern wird (sie ward am 1sten Juli geschlossen) haben wir bereits gemeldet. Es wird „Robert der Teufel", aber ohne die Cruvelli, gegeben werden. — Man hat die alte ausgesungene Veteranin der großen Oper, Mad. Stolz noch einmal engagirt, und deshalb wahrscheinlich auch die älteste Oper Meyerbeer's als Pendant gewählt. — Diese Fest-Vorstellung wird gratis sein, und mit einer Cantate eingeleitet werden, deren Musik die Königin Hortense, Mutter des jetzigen Kaisers, componirt

hat. Der Text ist von dem bekannten Napoleonischen Dichter Belmontet verfaßt.

In München fand unter Leitung des Obermusikmeisters Streck, von den sämmtlichen Musikcorps der dortigen Regimenter ein großes Instrumentalconcert statt, welches überaus zahlreich besucht war.

In Königsberg wird die dortige musikalische Akademie unter Direction von Pätzold, Schumann's „Paradies und Peri" aufführen.

Neue und neueinstudirte Opern. In Dresden ist Herold's „Zampa", mit Tichatschek in der Hauptrolle, neueinstudirt gegeben werden. — Man murmelt bereits vom „Nordstern" für nächsten Winter. In neuerer Zeit ist daselbst der „Barbier von Sevilla" mit neuer Besetzung gegeben worden. Jenny Ney als Rosine ist vorzüglich, und seit dem Abgange Becker's hat Mitterwurzer die Partie des Barbier übernommen, und darin so glanzvoll debütirt, daß diese Oper nunmehr zu den vorzüglichsten des Dresdener Repertoirs zählt. — Reißiger dirigirt sie.

Auszeichnungen, Beförderungen. Die Königsberger musikalische Akademie hat ihren bisherigen interimistischen Dirigenten Pätzoldt zu ihrem alleinigen musikalischen Director gewählt.

Der Musikdirector des Kurhessischen Armeecorps, Rudolph Bochmann in Cassel, hat sein 25jähriges Dienstjubiläum am 1sten Juli gefeiert, und bei dieser Gelegenheit von allen Regimentern ehrenvolle Auszeichnungen erhalten, als: einen silbernen Tactirstab, einen goldenen Siegelring, einen silbernen Becher, u. s. f.

Der Herzog Ernst von Sachsen-Coburg-Gotha hat den Intendanten seiner Hofbühne, Hofmarschall Frhrn. v. Wangenheim, an den Münchner Intendanten Dingelstedt gesendet, um demselben im Namen des kunstsinnigen Fürsten zum Erfolg des Gesammtgastspieles Glück zu wünschen und ihm, in Anerkennung seines verdienstvollen Unternehmens das Ritterkreuz des Sachsen-Ernestinischen Hausordens zu überreichen.

Musikalische Novitäten. Liszt's sämmtliche „Symphonische Dichtungen" werden im Laufe des nächsten Winters in Partitur gestochen erscheinen. — Eine Aufführung derselben außerhalb Weimar steht in nächster Zeit in Aussicht, worüber wir nähere Mittheilungen uns vorbehalten.

Hans v. Bülow hat eine Ouvertüre zu „Julius Cäsar" und eine „Orchester-Phantasie" vollendet, deren Aufführung in Weimar erfolgen wird.

Der junge, talentvolle Componist v. Hornstein aus Constanz, (früher Schüler des Leipziger Conservatoriums) hält sich gegenwärtig in der Schweiz auf, und hat daselbst eine größere Reihe von Compositionen (Sonaten &c.) vollendet, für welche Richard Wagner sich lebhaft interessiren soll.

Vermischtes.

In Paris hat der Pfarrer der Madelainen-Kirche für die Sontag eine Todten-Messe gefeiert, weil sie bei ihrem letzten Aufenthalt in Paris für die Armen seines Sprengels gesungen hatte. Das Conservatorium, nebst den ersten Pariser Sängern und Sängerinnen, wirkte bei dieser Feierlichkeit mit. Die A. A. Z. theilt Stellen aus Privatbriefen der Verstorbenen mit, welche sie wenige Tage vor ihrem Tode nach Europa sandte. Wir entnehmen daraus Folgendes: „Meine Stimme ist besser als je, (?) und die Kräfte sind unbegreiflich frisch nach all diesen entsetzlichen Anstrengungen und Fatiguen. Ich gehe jetzt zum tragischen Fach über (!) weil man mich darin hier vergöttert. (!) Mein Succeß als Künstlerin übersteigt Alles, was ich bis jetzt in der alten und neuen Welt erlebt habe. Ich finde dieses Land hier paradiesisch schön, und den Enthusiasmus glühend, wie den tropischen Himmel". — Die Sontag hat also das seltene und beneidenswerthe Glück gehabt, mitten auf dem Schlachtfeld, als lorbeerbekränzte Siegerin zu sterben. Sie stand auf dem Gipfel ihres Glückes, und schied in vollem Glanz ihres Ruhmes. Wie wenige Sängerinnen verstehen es, so wie sie, zur rechten Zeit zu sterben! Denn die Meisten würden doch jedenfalls lieber sterben, als aufhören zu singen! — — Die Idee, zum tragischen Rollenfach überzugehen, halten wir übrigens für eine so unglückliche, daß die Sontag, wenn sie etwa in diesem neuen Fach in Europa nochmals eine Rundreise angetreten hätte, in Gefahr gewesen wäre, ihren ganzen alten Ruhm zu verlieren, ohne neuen erringen zu können. Die tragischen Rollen, in denen sie in Merico so unbegreiflichen Succeß hatte, waren allerdings nur: Maria di Rohan, Desdemona und Lucrezia Borgia, natürlich lauter italienische Opern. — Sie soll sich in Amerika bereits ein Vermögen von 100,000 Dollars (Andere sagen gar: Pfund Sterling) erworben haben. — Graf Rossi wird ihre Leiche nach Europa bringen. Sie ist vorläufig in Merico beigesetzt worden.

Notiz. Hierbei Titel und Register zum 40sten Band der Zeitschrift.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Einundvierzigster Band. № 8. Den 18. August 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Kammer- und Hausmusik.
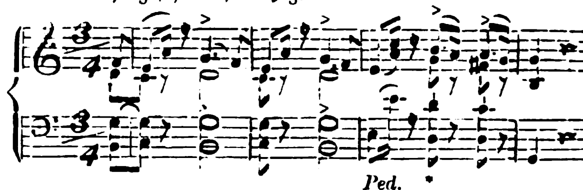
Für Pianoforte.

Gustav Flügel, Op. 36. Sonate (Nr. 5. C-Dur) für das Pianoforte. — Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. 1 Thlr.
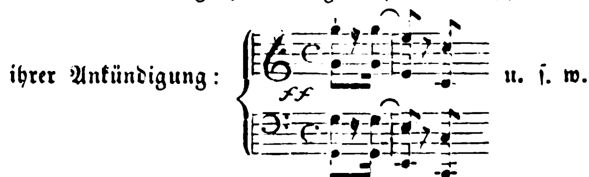
Das Gebiet, auf welchem wir dem Componisten in diesem Werke begegnen, ist von ihm bereits durch mehrere Werke glücklich betreten worden; die Anerkennung Seiten der Kritik wurde ihm dafür im reichlichen Maße zu Theil. Die vorliegende Sonate ist die fünfte, und wenn durch die vorangehenden vier die glückliche Begabtheit Flügel's für diese Kunstform sich Bahn brach und einen großen Kreis von Verehrern gewann, so wird in der vorliegenden fünften die Pianoforte-Literatur wieder um ein Werk voll Poesie reicher. Flügels Hauptthätigkeit bezieht sich fast ausschließlich auf das Pianoforte; er hat sich in seinen Werken für dasselbe, zufolge seiner Individualität, eine eigenthümliche Sphäre gebildet, die ihn von anderen Mitgenossen auf dieser Ringbahn unterscheidet. Er baut einzig auf seine eigene Natur, die denn auch so ausgiebig ist, daß er von anderer Seite her jedweden Einfluß von sich hält und nur aus sich seine Gebilde entstehen läßt. Diese Wahrnehmung drängt sich sofort auf, wenn man unbefangen dem Studium seiner Werke sich hingiebt. Es liegt darin offenbar etwas Ursprüngliches, das nicht durch Arbeit und Fleiß angeeignet ist. Flügel's musikalische Natur ist durch und durch deutsch. Es zeigt sich in seinen Werken eine Geradheit und Aufrichtigkeit, die hin und wieder eine gewisse Derbheit nicht scheut, wenn es der Wahrheit gilt. Das Sinnige und Schwärmerische seiner Natur ist unberührt geblieben von den Anfechtungen der Koketterie, seine Empfindung hat Keuschheit und Frische, er hält sich frei von allem Haschen nach Effekt, und will nicht mehr zu geben scheinen als er wirklich giebt — Eigenschaften, die ihm unter der jüngeren Kunstgenossenschaft einen ehrenvollen Platz sichern. — Zwischen der vierten und fünften Sonate liegt ein ziemlich langer Zeitraum; in diesen fallen verschiedene andere Compositionen theils für Pianoforte theils auch für Gesang und Orchester, von denen die für Gesang manchen glücklichen Griff enthalten. Wenn in einigen kleineren Stücken für Pianoforte da und dort die Schaffungskraft in geringerer Frische bemerkt wird, so mögen Hemmnisse Schuld daran

sein, die durch Lebensverhältnisse bedingt sind. In der vorliegenden Sonate zeigt sich dagegen Flügel's Natur wieder in erfreulicher Kraft und Gesundheit. Wesentlich aber verschieden von der vierten Sonate (C=Moll, Op. 20) ist diese fünfte markirt durch einen ganz anderen Grundton. Während in jener ein größerer Wurf der Gedanken, ein höherer Aufschwung der Phantasie sich geltend macht, spielt diese in das Gebiet der Idylle hinüber und hält sich völlig frei von jenem schmerzlichen Ringen, dem wir bei jüngeren Componisten nur allzuhäufig begegnen und in einer Weise, die nicht immer von kräftiger Geistesgesundheit zeugt. Auch nicht ein Zug davon macht sich in dieser Sonate bemerkbar, es weht eine frische Luft darin, die uns erquickt; das Gefühl redet zu uns in so rührend einfacher Weise, daß man versucht wird zu glauben, der Componist habe mit Absicht einmal diesen Ton angeschlagen, um zu zeigen, daß die Naivetät der Empfindung mitten unter dem vielen Outrirten und Forcirten, das sich auf dem musikalischen Markte breitmacht, noch fortlebt. Wenn Referent von Absicht eben sprach, so meint er damit keineswegs, daß der Componist mittelst künstlicher Vertiefung sein Werk geschaffen habe. Im Gegentheil tritt uns darin eine Gefühlsfrische entgegen, die uns sofort überzeugt, daß die reine Natur zu uns redet. Hat sich doch Flügel bisher frei zu halten gewußt von Influenzen, die einer naiven Production bedrohlich werden können. Auch hinsichtlich der technischen Ausführbarkeit zeigt diese Sonate eine andere Physiognomie als ihre älteren Schwestern. Sie ist so einfach gehalten, daß die mittelmäßigsten Spieler sie bewältigen können, und hält sich streng innerhalb eines natürlichen Claviersatzes, ohne, wie so häufig geschieht, ins Instrumentale hinüber zu streifen. Wenn die Erfindungskraft in weniger starken Accenten zu uns spricht, als in früheren Werken, so kann man deßwegen nicht behaupten daß sie von geringerem Gehalte sei. Großartige Schlagmomente verschmähte der Charakter der Sonate; es galt nicht, scharfe Gegensätze einander entgegen zu stellen und versöhnend auszugleichen, sondern die Phantasie ergeht sich theils in sinnender und träumerischer Beschaulichkeit theils in lebensfrischer Fröhlichkeit.

Die Sonate trägt das Motto: „Ach! wer bringt die schönen Tage, jene holde Zeit zurück!" und hat die vier üblichen Sätze, wiewohl in abweichender Form. Der erste Satz soll „gleichsam als Einleitung" dienen und weiß durch sein prägnantes Motiv uns sofort in die richtige Stimmung zu versetzen; er ist ohne Wiederholung aus dem Ganzen gearbeitet und giebt uns in seiner interessanten Verarbeitung der ausdrucksvollen Motive ein gelungenes Bild schönen Seelenlebens. Das erste Motiv packt gleich den Inhalt des Motto's energisch an,



woran sich in sanfterer Stimmung ein Motiv reiht, das uns vom entschwundenen Glück in sprechenden Tönen singt, denen ein herberer Ausdruck des Schmerzes nur leise und vorübergehend sich beimischt, gleichsam als sollte er das Schwelgen in der vergangenen Seligkeit nicht stören. An diesen Satz reiht sich der zweite als Duett (G=Dur), was für den Grundcharakter der Sonate sehr bezeichnend ist. Der Anflug von Traurigkeit weicht einer Gemüthlichkeit, die uns in ihrer Einfachheit an Vater Haydn erinnert; der Mittelsatz weicht nach Moll aus, die Figur des Duetts ist beibehalten, darüberhin zieht sich ein Wechselgesang in Sopran und Tenor. Das Ganze hat originelles Gepräge und macht einen äußerst wohlthuenden Eindruck. In solch' einfacher, und dabei so sprechender Weise haben wir Flügel in seinen Pianofortewerken noch nicht begegnet; er redet hier in so verständlicher Sprache, daß man die Sympathien seines Herzens mit dem volksthümlichen Ausdrucke freudig mitempfindet. Der dritte Satz, bloß „langsam" überschrieben, (G=Moll), ganz träumerisch gehalten, erscheint besonders bedeutsam in seinem zweiten Motiv und läßt in den Anfangsaccorden den schmerzlichen Aufschrei erkennen, der, hervorgerufen durch die Erinnerung an die Vergangenheit, jedoch im Verlaufe milderem Ausdrucke zustrebt. Der vierte Satz „sehr schnell" weiß uns durch seine vielbewegte Fröhlichkeit wieder vom Schmerze zu befreien. Fast könnte man sagen, er trete keck auf, es ist aber nur der große Drang nach Lebenslust, die in ihrer Ankündigung:



u. s. w.

nach so vielen schmerzlichen Erinnerungen wieder Platz zu gewinnen sucht. Die fast übersprudelnde Lebendigkeit des Satzes entschädigt auch für den Mangel an Mannichfaltigkeit der Gedanken und Intensität derselben. Uebrigens bilden die vier Sätze ein zusammenhängendes Bild und lassen uns deutlich genug einen Blick thun in den Gemüthszustand des Componisten, der nur durch Stimmungen bestimmt wird zu schaffen, wie uns das vorliegende Werk in sprechenden Zügen beweist.

Ludwig Meinardus, Op. 10. Suite über ein deutsches Volkslied für das Pianoforte. — Leipzig, Whistling. Pr. 1 Thlr. 5 Ngr.

Es liegt uns in dieser Suite ein Werk vor, von dem man nicht zu viel sagt, wenn man es eine Erscheinung in der modernen Pianoforte-Literatur nennt. Seit dem Erscheinen seines Op. 1 (Novelle für das Piano) ist nichts aus der Feder des Componisten dem Referenten zu Gesichte gekommen. In diesem Op. 10 nun zeigt er, wie gewaltige Fortschritte er gemacht hat. Zu höheren Erwartungen berechtigte schon die „Novelle", sie trug das Gepräge einer reifen Individualität an sich; allein es zeigte darin sich doch noch manche Schlacke, von der sich nunmehr der Componist vollständig befreit hat. Gehört immer schon ein gut Theil von Ausdauer und Muth dazu, einem so umfänglichen Werke sich zu unterziehen, so müssen wir doch noch mehr anerkennen die Kraft des Geistes, mit welcher er sein Werk ausgerüstet hat. Er verräth allenthalben tiefe Studien, — Studien, die nur durch innerstes Versenken in die Kunstformen einer vergangenen Zeit zu einem erwünschten Resultate führen. Er hat sich diese veralteten Formen so zu eigen gemacht, daß sie als neugeboren aus seinem eigenen Fleisch und Blut zu betrachten sind; es sind also keine Nachahmungen der guten alten Zeit, wie sie uns oft noch heut zu Tage unsere trockenen Contrapunktisten auftischen, die da schon was Rechts zu thun vermeinen, wenn sie eine Fuge mit allen Finessen gemacht haben. Es sind freie Gebilde einer Künstlerseele, die es drängte, gerade in diesen Formen einen bedeutsamen Inhalt nieder zu legen. Allein er begnügte sich nicht damit; in den Kreis seiner Arbeit zog er noch die modernen, weil der Stoff zu reich und mannichfaltig war. War in dem Op. 1 eine gewisse Ueberladung im technischen Ausbau zu bemerken, so sehen wir in der vorliegenden Suite den Componisten auch in dieser Hinsicht auf einer geebneteren Bahn wandeln. Er ist zu derjenigen Klarheit und Einfachheit vorgedrungen, die eben im Besitze dessen ist, in welchem die kämpfenden Elemente den Gährungsproceß überstanden haben. Die Behandlung des Pianofortes ist so maßvoll und naturgemäß, daß auch Spielern der mittleren Sphäre das Werk zugänglich ist, — ein Beweis, das viel Inhalt vorhanden sein kann ohne Fingerknaupelei und Accordbombast.

Das Werk eröffnet ein Praeludium (F-Dur), das mit dem Volkslied unisono anhebt. Die Form des Präludiums ist vollgültig ausgebeutet und läßt immer aus dem Hintergrunde den Grundgedanken mit mannichfaltigen Verzierungsgruppen durchleuchten. Hierauf folgen: Allemande, Courante, Sarabande, Gique, Menuett mit Alternativ. Der Geist dieser Formen ist durchweg gelungen aufgefaßt und wiedergegeben, und das Volkslied scheint wie dazu geschaffen, den Inhalt dazu zu leihen. In der Menuett finden sich übrigens Harmonien, die neu und originell sind. Die Mazurka, welche den genannten Stücken sich anschließt, ist ohne alle Nachahmung, steht ganz auf eigenen Füßen und zeigt uns einen Charakterausdruck, der ohne alle Prätention auftritt, ohne alle capriciösen Besonderlichkeiten; wir finden in ihr Objectivität. Walzer und Polka, die demnächst folgen, sind, wie sich erwarten ließ, in eine ideale Sphäre gerückt; besonders schön finden wir den Walzer mit seiner lieblich gezogenen Melodie. Der Marsch (C-Dur) tritt reich dotirt mit breiten Harmonien auf und hat einen festen Schritt; im Mittelsatz (F-Dur) erhebt er sich zu starkem Anklang an das Hauptthema der Suite und läßt eine zartere Cantilene vernehmen. Hierauf folgt das Thema des Volksliedes in einfach vierstimmiger Harmonisirung, dem vier Variationen folgen, die sämmtlich eine geistvolle Behandlung erfahren haben. Sie zeugen nicht nur von der Gestaltungsfähigkeit des Componisten, sondern auch von einer echt musikalischen Natur, die einen Gedanken so lange wendet und bearbeitet, bis er seinen Inhalt völlig ausgebeutet. Das Finale hat gleichfalls eine reiche Durchführung, ergeht sich anfangs in leichter, anmuthiger Bewegung, wird glänzender und schwungvoller, bis es nach dem Schlusse hin auf das einfache Thema zurückfällt, und im Presto feurig und energisch endet. Es sei das Werk, das auch einer schönen äußeren Ausstattung sich erfreut, aufrichtigst empfohlen.

Emanuel Klitzsch.

Das sechste Liederfest des Elmsängerbundes zu Braunschweig

am 15ten und 16ten Juli 1854.

Wochenlang war der Himmel bewölkt gewesen und hatte Ströme Regens heruntergegossen, da erschien der 15te Juli, der Tag, an welchem viele Tausende zum großen Sängerfeste nach Braunschweig eilten, und vertrieb die düsteren und schweren Wolken, und sandte die lichten Strahlen der belebenden, glänzenden Sonne. Was nicht erwartet war, schönes Wetter, trat ein und mit ihm die herrlichste Laune. Um zwölf Uhr desselben Tages wurden die Sänger, die theils mit den Eisenbahnzügen, theils auf schön

geschmückten Wagen aus Nah und Fern herbeigeeilt waren, auf dem Bahnhofe und vor den Thoren der Stadt von den Braunschweiger Sängern feierlich empfangen und in festlichem Zuge nach dem Altstadt-Rathhause geführt. Es waren die Männergesang-vereine von Althaldensleben, Blankenburg, Gardelegen, Goslar, Halberstadt, Hannover, Hornburg, Königslutter, Magdeburg, Neuhaldensleben, Offleben, Oschersleben, Peine, Quedlinburg, Schöningen, Schöppenstedt, Söllingen, Stift- und Oberlutter, Stendal und Wernigerode, welche von den Braunschweiger Festgenossen mit Gesang jetzt begrüßt und bewillkommnet und durch die herzliche Ansprache des Oberbürgermeisters der Stadt Braunschweig, Hrn. Caspari, erfreut wurden. Wenn schon hierdurch eine erhöhete, eine Feststimmung eintrat, so wurde dieselbe noch bedeutend gehoben durch das Wiedererkennen und Wiederfinden alter Freunde, durch den herzlichen Bruderkuß, der den Freund traf, durch die Gastfreundschaft, die von Seiten der Bewohner Braunschweigs sich kund gab, durch die allgemeine Theilnahme, die sich in der Ausschmückung der Stadt aussprach. Nachmittags drei Uhr, nachdem die Sänger sich gestärkt hatten, begann die Generalprobe der gemeinschaftlichen Gesänge in der großen Tonhalle, der früheren Egidienkirche. Schon die Probe überzeugte uns von der zweckmäßigen Auswahl der Gesänge, besonders wirkten die einfachen Lieder in der großen Tonhalle vortheilhaft, während die künstlicheren Compositionen, in welchen bewegliche Figuren enthalten waren, weniger zur glücklichen Entfaltung und zu einer allgemeinen Wirkung gelangen konnten. Folgende Gesänge kamen zum Vortrage: der 100ste Psalm von Mühlbrecht, die C-Dur-Kapelle von Kreutzer, Bundeslied (O Isis und Osiris) von Mozart, Liedesfreiheit von Marschner, Weihelied von Abt, deutscher Sängergruß von Methfessel, Hymne nach dem 67sten Psalm von J. Otto. Wir enthalten uns ein tieferes Eingehen in den Werth der Compositionen, müssen jedoch der Kapelle von Kreutzer jedenfalls den Preis zuerkennen. Die Probe ging glücklich von Statten und unmittelbar darauf folgten die Wettgesänge der einzelnen Liedertafeln in dem Saale des „weißen Rosses“. Die zweckmäßige Einrichtung war getroffen, daß sämmtliche Liedertafeln in drei Klassen getheilt waren, so daß die Vereine aus Städten von mindestens 8000 Einwohnern zur ersten Klasse, die aus Städten von mindestens 2000 Einwohnern zur zweiten und die aus Ortschaften von unter 2000 Einwohnern zur dritten Klasse gehörten. Für jede Klasse war ein Preis von Silber und ein Lorbeerkranz ausgesetzt. Die schwächeren Vereine begannen den Wettkampf, der nicht allein durch die Mannichfaltigkeit der Gesänge, sondern auch ganz besonders durch die Steigerung in der Virtuosität des Gesanges und in der damit verbundenen größeren Vollendung des Vortrags interessirte. Die große Zahl der Zuhörer ertheilte den auftretenden Vereinen mehr oder minder Beifall, doch wurde dadurch die Spannung nicht gehoben, die bis zu Ende des Gesanges allgemein herrschte, da Keiner das Urtheil der Preisrichter, wozu die Herren Musikdirector Otto aus Dresden, Musikdirector Zöllner aus Leipzig, Kapellmeister Tschirch aus Gera, Kapellmeister Abt und Chordirector Mühlbrecht aus Braunschweig ernannt waren, kannte. Die größeren Vereine hatten meist Compositionen ihrer eigenen Liedermeister gewählt, wie Quedlinburg (Liedertafel) die wilde Jagd von Bönicke, Magdeburg die Studenten von Mühling, Blankenburg Trinklied anderer Art von Sattler, Wernigerode Wanderlied von Hempel, Peine Lerchensang von Molk. Unter diesen Compositionen sprachen besonders die von Bönicke und Sattler an durch die Charakteristik und Frische der Auffassung und Durchführung. Stürmischen Beifall erhielten die Liedertafeln von Hannover und Quedlinburg, obgleich die Leistungen der übrigen Liedertafeln theilweise auch großen Beifall fanden. Die Wettgesänge währten bis Abends zehn Uhr, doch wollte das Singen bis nach zwölf Uhr kein Ende nehmen, ja man würde die ganze Nacht hindurch gesungen haben, wenn nicht der Gedanke an den folgenden Tag die Kehlen endlich zum Schweigen brachte. Besonders wurden bei dieser Gelegenheit die Herren Zöllner, J. Becker, Tschirch und Abt gefeiert und durch den Vortrag ihrer Compositionen erfreut. Endlich verzog sich die Versammlung, um sich auf den folgenden Tag durch Ruhe zu stärken. —

Morgens acht Uhr wurde der Hauptfesttag eingeleitet durch Choralgesang, der von sämmtlichen Sängern auf dem Altstadtmarkte ausgeführt wurde. So ein Gesang unter Gottes freiem Himmel hat etwas eigenthümlich Erhebendes, er wirkt in seiner Einfachheit, harmonischen Vollstimmigkeit und tonischen Fülle mit unbeschreiblicher Gewalt auf die zuhörende Menge. Möchte diese Erfahrung die Feinde des einfachen Choralgesanges und die Freunde des rhythmischen Gesanges endlich zum Schweigen bringen! Um elf Uhr ordnete sich der lange und imponirende Festzug und bewegte sich vom Altstadtmarkte durch die schön geschmückten Straßen nach der Egidienkirche, die bei Ankunft der Sänger bereits vollständig angefüllt war von aufmerksamen Zuhörern. Mit Ausnahme weniger Schwankungen gelangen sämmtliche Vorträge auf das Vollkommenste und führten theilweise einen

großen Beifallssturm herbei.*) Nach den Vorträgen fand die Preisvertheilung unter lauten Acclamationen der anwesenden Menge Statt. Hannover erhielt den ersten Preis, einen herrlichen silbernen Pokal, Quedlinburg (Liedertafel) als Anerkennung für fast gleiche Leistungen einen Lorbeerkranz; von den Vereinen der zweiten Klasse erhielt Stendal einen silbernen Römer und Blankenburg für den Vortrag des Sattler'schen Liedes „Trinklied andrer Art" den Lorbeerkranz; in der dritten Klasse concurrirten nur drei Vereine, unter diesen erhielt Offleben einen silbernen Becher und Stift- und Oberlutter den Lorbeerkranz. Nun bewegte sich der Festzug abermals durch die Straßen Braunschweigs und trennte sich vor den Hauptquartieren der Vereine. Der Nachmittag war der allgemeinen Erheiterung in dem großen Garten des „weißen Rosses" gewidmet; leider war der Zudrang der Menge so groß, daß sowohl die herrliche Militairmusik als der Gesang der einzelnen Liedertafeln nicht allgemein vernommen werden konnte; doch begünstigte das schönste Wetter auch dieses Volksfest, und noch spät am Abend verkündigten Raketenfeuer und bengalische Flammen, Trommelwirbel und Trompetenklang, singende, fröhliche Gruppen von Sängern, umgeben von lieblichen Damengruppen, aber auch eine Menge zerbrochener Stühle, Gläser, Flaschen, Tassen und dergleichen Geschirr die Feier eines außerordentlichen Festes, eines wahrhaft großartigen Sängerfestes. Es drängten sich die Genüsse, während die Zeit zu schnell enteilte. Mit der Ueberzeugung, daß die alte Gastfreundschaft der Braunschweiger sich auf's Neue bewährt habe, trennten sich die Sänger erst spät vom Festplatze und von den edlen, gastfreundlichen und kunstsinnigen Bewohnern der alten Welfenstadt.

r.

Schweizerbriefe.

Zweiter Brief: Tonhalle zum Essen, oder Speisehütte zum Singen. Reformation. Dreieinigkeit. Es kann schon nicht immer so bleiben. Embarras de richesse. Kraut und Unkraut. Preisaufgaben. Guter Gang. Zahlenorakel. Rationales Schlußverfahren.

Nach zwei Richtungen hin hat das diesjährige Männergesangfest eine über die unmittelbare Gegenwart hinauszeigende Bedeutung, indem es von zwei Lebensfragen die eine, mehr die äußere Gestaltung, so zu sagen Inscenesetzung dieser Feste betreffende, gelöst, für die andere, mehr das innere Leben berührende, eine, hoffen wir, glückliche Lösung angebahnt hat. Es galt nämlich den Versuch, eine große Kirche oder andere umfangreiche Räumlichkeit entbehrlich und dadurch diese menschenreichen Feste auch kleineren Orten zugänglich zu machen. Ein Bauwerk, das früh zur Probe, Mittags zum Essen, Nachmittags zu den Concerten, Abends zum allgemeinen Festjubel gleichgeschickt, das mithin ungeachtet der Tische lang und breit genug für eine Gesellschaft von 6—7000 Menschen, und hoch genug für die günstige Entwickelung einer Klangmasse aus weit über tausend Männerkehlen sein mußte, ein solches Bauwerk mußte man herstellen. Und man stellte es her. Und recht! Somit ist die Bahn gebrochen, und schon der nächste Festort, St. Gallen, wird sehr wahrscheinlich zu demselben Auskunftmittel greifen müssen. Daß übrigens durch den ermöglichten größeren Wechsel der Festorte diese populärsten der schweizerischen Volksfeste an volksthümlichen Sympathien gewinnen müssen, ist klar; eben so wird gegenseits diese Verallgemeinerung eine Rückwirkung auf die Gestaltung der Feste auszuüben nicht verfehlen. Ob diese in allen Punkten immer eine günstige bleiben wird, das zu bestimmen fühle ich mich nicht genug Prophet, komme aber hierdurch eben recht auf meinen zweiten Punkt. Es ist dies eine beabsichtigte Reformation, die namentlich auf Beschränkung des Wettsingens und Hebung der Hauptaufführung abzielt. Es stellte sich nämlich in der Berathung der Generalversammlung heraus, daß sowohl das abtretende wie das gegenwärtige Festcomitée unabhängig und ohne gegenseitiges Vorwissen über diese Angelegenheit umfassende Vorlagen vorbereitet hatten. Dazu kam noch das mündliche Gutachten und Vorschläge eines vielerfahrenen Lehrers und Musikdirectors über denselben Gegenstand. Alle drei Gutachten, obwohl verschieden in manchen Nebenpunkten und Vorschlägen, stimmten doch in den Hauptsachen so völlig überein, wie es nach vorgängiger Vereinbarung nicht überzeugender hätte ausfallen können. Alle Meinungen traten vorerst darin zusammen, daß das Wettsingen bereits einen Umfang und eine Richtung gewonnen habe, die nicht nur die Hauptaufführung zu bedrohen, sondern auch durch einseitige Förderung von Sonderinteressen das Gedeihen des Ganzen bedrohe; daß es ferner, ausartend in eine verwerfliche Wettsingerei, weit entfernt ein rüstiges Fortschreiten zu fördern, vielmehr der Mittelmäßigkeit und Halbheit Vorschub leiste; und daß es mit einem Wort nicht so bleiben könne. Früher schon sind auch bei Gelegenheit deutscher Männergesangfeste Klagen über Verirrungen des Wettsingwesens laut geworden, aber nirgendwo

*) Als interessantes Intermezzo erschien die Mittheilung des durch telegraphische Depesche übersandten Sängergrußes der eidgenössischen Sängerschaft aus Winterthur, der sogleich auf gleichem Wege erwiedert wurde.

hat wohl dasselbe eine so bedrohliche Ausdehnung angenommen als bei diesen eidgenössischen Festen. Wesentlich trägt dazu bei die Ueberfülle von Gaben, mit denen das Wohlwollen diese Feste von allen Seiten so verschwenderisch versorgt, daß man z. B. bei unserem Fest sie im eigentlichen Sinne des Wortes kaum unterbringen konnte; und dies bei einer so abenteuerlichen Unzahl von Bewerbern und bei doppelter Begabung der ersten Preise! Bedenke man noch, daß auch die schwächsten Leistungen mit Gaben von mehr als 100 Franken Werth bedacht werden und die ersten Preise bis auf 500 Franken Werth halten. Dies ist ohne Frage des Guten zu viel, und muß allmälig demoralisirend wirken. Weiß man einmal, daß mit irgend einem wohl eingedrillten Paradestück ein guter Preis und selbst mit einer ganz unzulänglichen Leistung noch ein recht hübscher Pokal zu ersingen ist, so wird der Zudrang zum Wettsingen in monströser Weise wachsen. Jeder Verein berechnet seine Leistung nach der aufgewendeten Mühe und decretirt sich natürlich Nr. 1, und ist er ungemein bescheiden, Nr. 2. Er bedenkt aber nicht, daß zehn, zwölf andere Vereine durch die gleiche Mühe sich das gleiche Recht erworben haben. So entsteht Mißmuth und Eifersüchtelei, die schon öfters zu ziemlich brutalen Kundgebungen sich steigerten. Dazu kommt der bornirte Musikantendünkel einzelner Directoren, die ein Mal mit einem guten Preise beglückt, fortan jeden geringeren als ein Attentat auf ihre Hoheit betrachten. Solcherlei Unsinn ist eben Unkraut wie es auf einem zu reichlich gedüngten Acker nicht ausbleibt. Doch zurück zu unserer Generalversammlung. Hatte sich also einerseits die Nothwendigkeit einer Beschränkung der Wettgesänge herausgestellt, so wurde andererseits eine Hebung und Belebung der Hauptaufführung für nicht minder dringend erkannt. Die gemachten Vorschläge gingen in Bezug auf das Wettsingen hauptsächlich darauf hinaus, daß man den wettsingenden Vereinen neue Lieder vorlege, um sie, wo nicht geradezu „vom Blatt", doch nach kurzer Vorbereitung vor einer gewählten Versammlung zu singen; und daß nur Vereinen, die dieses leisten, Ehrenpreise ertheilt werden. Anlangend die Hauptaufführung gingen die Vorschläge hauptsächlich dahin, daß man zu Steigerung der Bedeutsamkeit und des Interesses auf Gewinnung neuer, werthvoller, namentlich umfangreicherer, in Wort und Ton eine veredelte Volksthümlichkeit athmender Werke bedacht sein solle, wozu als geeignetstes Mittel Preisaufgaben bezeichnet wurden. Dies ohngefähr der Kern der gemachten Vorschläge. Eine Erledigung der Angelegenheit war natürlich in einer Berathung, für welche kaum eine Stunde Zeit vorhanden war, nicht möglich. Indeß wurde die Dringlichkeit der Sache anerkannt und beschlossen, die vorliegenden Gutachten zum Druck zu befördern und später eine von allen Vereinen zu beschickende Generalversammlung abzuhalten zu Erzielung definitiver Maßnahmen, welche schon für das nächste Männergesangfest maßgebend sein sollten. Die Sache ist somit allem Anschein nach im guten Gang. Hoffentlich wird man aber bei dieser schönen Gelegenheit auch einen anderen der Reformation nicht minder bedürftigen Gegenstand an die Hand nehmen. Das ist das Kampfgericht mit seinem allzumechanischen Urtheilsmodus. Daß eine gewisse Mechanik, eine Art Schulmeisterpraxis, bestehend in einem tabellarischen Zahlensystem als Grundlage für das Urtheil unentbehrlich, und um so unentbehrlicher sei, je größer die Zahl der Kämpfenden ist, mag richtig sein. Daß man aber dieses blose Hülfsmittel zu Erlangung des Urtheils für das Urtheil selber nimmt, daß man einem blosen Zahlenergebniß ohne Discussion, ohne Klage, ohne Appellation wie einem Orakelspruch sich fügt, auch wenn man fühlt, daß dieses Ergebniß der Billigkeit oder Wahrheit nicht völlig entspreche, das ist gewiß vom Uebel. Man will durch ein Rechenexempel gewinnen, was nur das Ergebniß des freien Urtheils sein sollte. Dadurch hofft man sich volle Unparteilichkeit zu sichern und wird vor lauter Unparteilichkeit ungerecht. Wenigstens ein rationelleres Schlußverfahren thut jedenfalls Noth.

D z

Kleine Zeitung.

Man schreibt aus den Bädern von **Lucca**: Eine, einst vielgepriesene Gesangskünstlerin ist hier anwesend, Adelaide Kemble, Tochter Charles Kemble's und Schwester der mimischen Künstlerin und Dichterin Fanny Kemble, welche letztere als Mrs. Butler ihr seltenes Talent in Amerika vergrub und erst in Folge der Mißhelligkeiten in ihrer Ehe zurückkehrte, ihren Familiennamen wieder annahm und Lesestunden hielt. — Adelaide Kemble verließ gleichfalls nach ihrer Verheirathung, als Mrs. Sartoris die Bühne, ist aber der Gesangskunst darum nicht untreu geworden.

Eine größere musikalische Celebrität sieht man aber hier umherwandern — Rossini. Seit längerer Zeit ist er im traurigsten Gemüthszustand, von einer an Irrsinn gränzenden Melancholie ergriffen, an welcher er schon ein paarmal, wenn schon nicht in gleich hohem Grade, gelitten hat. Sie soll sich vor einigen Monaten in Florenz, wo er ansässig ist, in Folge eines Hauskaufes und des Sinkens der Fonds eingestellt haben! Schon im Jahre 1848 soll Rossini, ein reicher Mann, der Leibrenten auf Leibrenten häuft, sich für ruinirt gehalten haben, und der Geistesverwirrung nahe gewesen sein. — Wenn man ihn langsam dahin gehen sieht, von seiner Frau und höchstens

einem Bekannten begleitet, stumm, schwerfällig, in sich gekehrt, ahnt man in ihm sicher nicht den Schöpfer des „Tell" und „Barbier", und ebenso wenig den genußsüchtigen Lebemann, wie Blaze de Büry ihn in lebendigen, aber ziemlich indiscreten Artikeln in der „Revue des deux mondes" geschildert hat. Rossini's schöpferische Kraft soll übrigens noch kurz vor diesem Krankheitsanfall keineswegs erloschen gewesen sein. Doch ist jetzt seine Gesundheit vollständig zerrüttet und man ist jeden Augenblick auf eine Katastrophe gefaßt. A. Z.

Aus **London** erhalten wir folgende Privat-Nachrichten: „Trotz des schlechten Empfanges der englischen Presse hat der junge Pianist Klindworth in England in letzter Zeit dennoch bedeutenden Succeß gehabt. Es erheben sich bereits gewichtige Stimmen, welche ihn als den ersten Pianisten anerkennen, der gegenwärtig in England sich aufhält. Klindworth hat sich mit dem genialen ungarischen Geiger Reményi vereinigt, und beide Künstler machen erfolgreiche Propaganda für die neue deutsche Musikrichtung, der sie mit ganzer Seele angehören, ohne sich durch das Toben der englischen Kritik im Geringsten beirren zu lassen. Namentlich machen sie mit einer Ungarischen Rhapsodie für Violine und Clavier von Liszt (Manuscript) großes Furore. Die jungen Künstler waren kürzlich in Manchester, und gaben dort mehrere stark besuchte Concerte. — Der Haß der Londoner Kritiker gegen Klindworth soll namentlich daher rühren, daß Klindworth im Philharmonischen Concert, bei Gelegenheit der Aufführung der Tannhäuser-Ouvertüre, im Verein mit anderen deutschen Künstlern unerschrockene Opposition gegen das englische Publikum machte, und dadurch einen Meinungskampf im Concertsaal hervorrief, welcher der englischen Presse sehr unangenehm war."

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Theodor Formes gastirte mit glänzendem Erfolg in Gratz als Georg Brown, Eleazar, u. s. f.

Roger gastirte in Breslau in seinen Hauptrollen.

Der Tenorist Liebert hat die Weimarer Hofbühne wieder verlassen, und begiebt sich vorläufig auf Gastspiel. Dem Vernehmen nach ist der frühere Tenorist Beck wieder engagirt.

J. Rosenhain gab vor kurzem ein Concert in Hannover Square in London, welches großes Interesse erregte. Es wurden hauptsächlich eigene Compositionen des Hrn. Rosenhain aufgeführt. Das wichtigste Stück war sein 3tes Trio in F-Moll für Pianoforte, Violine und Violoncell, Op. 50 (Manuscript). Es wurde von dem Componisten und den HH. Bazzini und Jaquard vortrefflich gespielt. Außerdem spielte Hr. R. eine Reihe kleinerer Clavierstücke: Sylphentanz, Tempete, Fête villageoise. Einige Tage später hatte Hr. R. die Ehre, zur Königin nach Buckingham-Pallast berufen zu werden, um mehrere seiner Orchester- und Claviercompositionen hören zu lassen. Das Orchester der Königin spielte Fragmente seiner 2ten Symphonie, die zu Anfang dieser Saison in einem Concert der Societé Philharmonique mit großem Beifall gegeben wurde.

J. von Eyken gab vor kurzem in Düsseldorf ein Orgelconcert. Derselbe hat seit einigen Monaten sein Vaterland verlassen, da er in Elberfeld als Organist angestellt worden ist.

Ed. Hille in Hannover, der im Frühjahr dieses Jahres im Auftrage des Cultusministeriums eine Reise nach Berlin, Leipzig, Dresden, Wien unternahm, hat jetzt der Behörde einen Reisebericht und den Plan zur Gründung eines nach dem Muster des Berliner Domchores in der Schloßkirche zu Hannover einzurichtenden Kirchenchores übergeben.

Der Pianist A. Jaell weilte einige Tage in Leipzig. Er begiebt sich nach Triest und beabsichtigt im Herbst zurückzukehren.

Musikfeste, Aufführungen. Der junge Componist Richard Müller in Leipzig, Director eines Gesangvereines, hat eine Messe seiner Composition in der katholischen Kirche in Leipzig aufgeführt.

In Wien sollen die, von dem verstorbenen Kapellmeister Otto Nicolai gegründeten „Philharmonischen Concerte" nach mehrjähriger Unterbrechung wieder in's Leben treten. Kapellmeister Carl Eckert will in jedem Jahre vier philharmonische Concerte veranstalten. — „Wenig mit Liebe" dürfte das Motto sein! Für eine Stadt wie Wien, mit so großen musikalischen Kräften und einem so zahlreichen musikalischen Publikum, sind vier Concerte ein sehr zahmer Anfang. Ob übrigens Eckert der Mann ist, diese Concerte auf den früheren Rang zu erheben, steht noch in Frage.

Am 13ten und 14ten August sollte in Bautzen ein großes Männergesangfest stattfinden, in welchem nur Compositionen (Choräle, Hymnen, Psalmen, größere und kleinere Chorwerke, geistliche und weltliche Lieder und Soli, theils mit, theils ohne Orchesterbegleitung, sowie Orgelsätze) von Lausitzer Componisten am ersten Tag in der Kirche, am zweiten Tag auf dem Festplatz zur Aufführung kommen sollten. Diese leitende Idee war eine sehr glückliche. Das Programm nannte folgende große Anzahl sächsischer (Lausitzer) Componisten, von mehr oder minder großem Ruf: Bergt, G. Böttger, Demantius, Elßner, Melch. Frank, A. Hammerschmidt, C. H. und K. E. Hering, J. A. Hiller, J. Klauß, A. Klose, W. Klingenberg, Marie König, Kozor, J. E. Leonhard, Heinrich Marschner, C. G. Müller, D. T. Nicolai, E. F. Richter, J. H. Schicht, Fr. und Joh. Schneider. — Das Musikfest mußte zufolge der allgemeinen Landestrauer in Sachsen abgesagt werden, doch hat man hoffentlich das Fest nur verschoben und nicht ganz aufgegeben.

Musikdirector Wieprecht aus Berlin veranstaltete in Breslau einige Monstre-Militairconcerte mit seinen, durch ausgezeichnete Instrumente und exacte Aufführungen berühmten Musikchören.

In Breslau führte der academische Musikverein zum Benefiz seines Dirigenten, Carl Hoffmann, das Oratorium „Hiob" von Jul. Otto auf.

Aus Sondershausen berichtet man von den allwöchentlich stattfindenden Sommerconcerten sehr Anerkennenswerthes. Die Programme sind trefflich gewählt, u. A. kamen die 4te, 7te und 8te Symphonie von Beethoven, die Weihe der Töne von Spohr, die Ouvertüren zu Medea von Cherubini, Iphigenia von Gluck, Genoveva von Schumann und Sturm und Maria Stuart von Vierling zur Aufführung. — Letztere beiden bildeten einen Theil des Programmes von einem Concert am 15ten Juli, welches zu Ehren des Musikdirector Vierling gegeben wurde, worin Vierling auch das Es-Dur-Concert von Beethoven vortrug. Concertmeister Uhlrich spielte das Beethoven'sche Violinconcert und die Chaconne von Bach. — Diese Auswahl ist höchst anerkennenswerth und empfehlend für den musikalischen Geschmack in Sondershausen. Für unglücklich halten wir aber die Idee des Concertmeister Uhlrich, zu der Chaconne von Bach eine — Orchesterbegleitung zu schreiben. Schon die Mendelssohn'sche Clavierbegleitung war höchst überflüssig, und nun gar noch Orchester-Begleitung! Wenn Mendelssohn mit bekannter Discretion allenfalls versuchen durfte, Bach zu verbessern, muß man Hrn. Concertmeister Uhlrich's Idee an sich schon verwerfen, die Ausführung sei, wie sie wolle. Wir werden sie übrigens näher prüfen können, da die Orchesterbegleitung veröffentlicht werden soll. — Schließlich sei noch erwähnt, daß auch Stücke aus Wagner's Opern bereits in Sondershausen zur Aufführung kamen. —

In Folge der allgemeinen Landestrauer in Sachsen für den am 9ten August plötzlich verschiedenen König Friedrich August sind alle Theater auf drei Wochen geschlossen, und alle Musikfeste, Concerte und sonstige öffentliche Aufführungen auf eben so lange suspendirt. In früheren Zeiten war die Dauer der Landestrauer auf einen größeren Zeitraum ausgedehnt.

Neue und neueinstudirte Opern. Der Componist Emil Büchner aus Leipzig (früher Schüler des Conservatoriums) arbeitet an einer romantischen Oper, zu welcher Adolf Böttger den Text gedichtet hat.

Louis Lacombe in Paris componirt gegenwärtig eine große Fest-Oper, welche zur Verherrlichung der Eröffnung der Welt-Industrie-Ausstellung bestimmt ist, die im Jahre 1855 in Paris stattfinden soll. Dieses Fest-Spiel hat den Titel: „le Progrès des Siècles" (der Fortschritt der Jahrhunderte) — Alles Uebrige ist der Oeffentlichkeit gegenüber noch Geheimniß. Soviel dürfen wir aber vorläufig andeuten, daß dieses eigenthümliche Werk, welches übrigens der Componist nicht eine Oper, sondern „Epopée lyrique" nennt, (da es mehr aus einzelnen Tableaux als aus eigentlichen Acten besteht,) ganz großartige Effecte enthält, die ihre Wirkung nicht verfehlen können, und Meyerbeer sehr bittre Stunden bereiten werden.

Zum Geburtstag des Königs von Preußen, am 15ten October, wird in Berlin Weber's „Oberon" neueinstudirt, und mit vollständig neuer Ausstattung zur Aufführung kommen. In Wagner's „Tannhäuser" malt Gropius bereits die Decorationen. Man erwartet die Aufführung im December. Die Besetzung ist bereits bekannt: Johanna Wagner — Elisabeth; Frau Köster-Schlegel — Venus; Theodor Formes — Tannhäuser; Salomon — Wolfram. Eine brillante Besetzung und schöne Ausstattung sind also gesichert. Wie es aber mit der Lebensfrage, der Direction steht, scheint noch immer nicht entschieden.

In Wiesbaden ward am 20sten Juli Wagner's „Fliegender Holländer" zum ersten Male gegeben. — Wagner's drei Haupt-Opern sind nun in Wiesbaden sämmtlich auf dem Repertoir, wie überhaupt Wiesbaden für Wagner mit ebensoviel Consequenz als Glück in die Schranken getreten ist. —

Auszeichnungen, Beförderungen. Die Akademie der schönen Künste in Paris hat Halevy zu ihrem beständigen Secretär erwählt.

Musikalische Novitäten. Eine Neuigkeit in Bezug auf die Herausgabe von Quartetten dürfte Quartettspielern von Interesse sein. Die Verlagshandlung F. Kistner bringt demnächst drei Quartette von Carl Evers, wobei die erste Violinstimme zugleich die drei anderen Instrumente in Partitur enthält. Wenn auch dadurch das Werk jedenfalls theurer wird, so ist doch der Vorzug der größeren Uebersichtlichkeit für Spieler sowohl als für die Beurtheilung desselben nicht gering anzuschlagen.

Von Beethovens Ouvertüre zu Leonore Nr. 2 ist eine neue „vervollständigte" Ausgabe (Partitur und Stimmen) von Jahn in Leipzig bei Breitkopf und Härtel erschienen. Die Vervollständigung besteht im Wesentlichen darin, daß der Presto-Schluß der Ouvertüre Nr. 3 angefügt worden ist.

Von R. Schumann ist ein Concert für Violoncell mit Orchester, Op. 129 erschienen. Die Pianoforte-Begleitung ist zugleich als Dirigentenstimme eingerichtet.

Aus Raff's Oper „König Alfred" hat Liszt zwei Nummern: Andante-Finale und Marsch paraphrasirt und bei Heinrichshofen herausgegeben.

Gleichzeitig erschienen bei Breitkopf und Härtel „Aus Richard Wagner's Lohengrin" 4 Stücke (Festspiel und Brautlied, Elsa's Traum und Lohengrin's Verweis) für das Pianoforte übertragen von Franz Liszt, in zwei Heften. Die Uebertragung ist mit unübertrefflicher Meisterschaft geschehen. — Es ist bekannt, daß schon früher der Brautzug aus „Lohengrin" und der Marsch aus dem „Tannhäuser" von Liszt bearbeitet erschienen sind.

Von Hans v. Bülow erschien bei Roszavölgyi in Pesth: Marche héroïque, d'après des motives populaires hongroises Paraphrase brillante. — Die Motive sind aus Erkel's Oper, Hunyadi Lászlo, in welche der Rokoczy-Marsch mit großem Humor und Geschick eingeflochten ist.

Von Verhulst ist ein Hymnus für Solo und Männerchor mit Orgel, Op. 47, in Partitur und Stimmen erschienen.

Literarische Notizen. Vor einiger Zeit erschien in London anonym: „Charles Auchester", ein englischer Musikroman von einer deutschen Dame. Vielleicht von Johanna Kinkel?) — Wir machen nachträglich darauf aufmerksam, da der Roman in London ziemliches Aufsehen erregt hat.

Ludwig Bechstein beabsichtigt eine „Wartburgs-Bibliothek" herauszugeben, die eine Sammlung solcher Stoffe sein soll, welche eine geschichtliche oder künstlerische Beziehung zur Wartburg, zu Eisenach, zum Landgrafenhof, zu Luther, rc. haben.

Todesfälle. Am 4ten August starb in Coblenz der Musikdirector Präger, 71 Jahre alt, früher Musikdirector in Leipzig, später Kapellmeister beim Herzog von Cambridge, ein geborener Holländer, aber seit 52 Jahren in Deutschland. Seit 10 Jahren lebte er zurückgezogen am Rhein. Er war einer der tüchtigsten Directoren der alten Schule, tüchtiger Violinvirtuos und hauptsächlich bekannt und geschätzt durch seine Violinetuden.

Vermischtes.

Die deutsche Oper in London ist schon wieder zu Grunde gegangen. Wood, der erste Unternehmer, hat fallirt, nachdem er schon seit drei Monaten keine Gagen mehr gezahlt hatte. Der Bassist Formes, der das Unternehmen angeregt hatte, ist nach Amsterdam abgereist, und hat die Gesellschaft ihrem Schicksal überlassen. — Eine neue Warnungstafel für deutsche Künstler, nicht nach England zu gehen! Die Eitelkeit und Sucht, Geld zu machen, hat hier wiederum ihre traurigen Früchte getragen. — Wann werden die Deutschen klug werden? —

Dr. Karl Andree schreibt in der A. A. Z. aus Bremen: „das Theaterjahr in Bremen fand diesmal einen würdigen Abschluß. Man hatte uns Johanna Wagner und Tichatschek vorgeführt, und nachdem wir im Privatconcert die Musik des Hrn. Berlioz kennen gelernt, welche Gustav Kühne als „geistreichen Lärm" charakterisirt hat, blieb uns die „Oper der Zukunft" nicht vorenthalten. Die Gerechtigkeit fordert, beizufügen, daß der Tannhäuser unter den Musikliebhabern sich manche warme Freunde erworben hat." — Der berühmte Bremer Tischrücker, Dr. Karl Andree — welcher diese Bemerkung bei Gelegenheit einiger Reiseskizzen macht, in denen er die Moor-Distrikte, die Lüneburger Haide und andere schöne Gegenden schildert — gehört also auch zu der Zahl der von der Natur vernachlässigten Individuen, welche den „Tannhäuser" für die „Oper der Zukunft" halten! Eine, für einen Tischrücker und Geisterklopfer allerdings vollkommen motivirte Anschauungsweise! —

Panofka aus Paris verweilt einige Tage in Leipzig. Er beabsichtigt, seine Gesangsschule jetzt in deutscher Uebersetzung herauszugeben.

Um einem längst gefühlten Bedürfniß abzuhelfen, hat kürzlich ein „Musiker" den Krönungsmarsch aus dem „Propheten" als Duo für Flöte und Guitarre arrangirt. — So wird man „populär"! —

In Dresden macht jetzt eine „Parodie des Tannhäuser" einiges Aufsehen, welche auf dem Sommertheater in Reisewitz unter großem Zudrang des Publikums gegeben wird. Der Text soll sehr mittelmäßig, aber die Musik nicht ohne Geschick parodirt sein. — Wahrscheinlich ist es dieselbe Parodie, welche zur Fastnacht in Breslau von der dortigen Studentenschaft, und vor Kurzem von einer Privatgesellschaft in Leipzig aufgeführt wurde.

Die königliche Bühne in Berlin feiert seit dem 1sten Juli, mit Ausnahme des Ballets, das dreimal in der Woche die Fremden anlockt. Die einheimischen Berliner gehen lieber in's Sommertheater, wo Nestroy den „Wiener in Berlin" repräsentirte, und eine ganze Reihe falscher „Pepitas" die untilgbare Sehnsucht nach der ächten wach ruft.

In Philadelphia hat eine Feuersbrunst das Nationaltheater, nebst anderen öffentlichen Gebäuden in Asche gelegt. Der Verlust wird auf eine halbe Million Dollars veranschlagt.

Während des Gesammtgastspieles der deutschen Bühnenkünstler in München ruhte die Oper nicht ganz. Bis jetzt waren seitdem auf dem Repertoir: Meyerbeer's „Prophet" zwei Mal; „Oedipus in Kolonos" mit Musik von Mendelssohn; Lucia von Lammermoor; Meyerbeer's „Hugenotten" und Kreutzer's „Nachtlager in Granada". — Mit diesem Opernrepertoir macht Dingelstedt weder der Münchner Bühne, nach dem Publikum ein Compliment. Dingelstedt's Vorliebe für Meyerbeer ist bekannt.

Die Fabrication wohlfeiler musikalischer Instrumente, die namentlich zum Export bestimmt sind, hat in Sachsen eine ganz bedeutende Ausdehnung. Nach statistischen Nachrichten versenden allein die kleinen sächsischen Orte Neukirchen und Klingenthal zusammen jährlich: an Violinen circa 10,000 Dutzend zu 30,000 Thalern; 2000 Dutzend zu 8000 Thlr.; 500 Dutzend zu 4000; 100 Dutzend zu 2000; 10 Dutzend zu 500 Thalern; zusammen 12,610 Dutzend Violinen zu 44,500 Thlrn. An Guitarren versenden sie 2,643 Dutzend zu 32,800; an Contrabässen 600 Stück zu 4000 Thalern, und an Violoncells 3000 Stück zu 8000 Thalern. Saiten werden jährlich im Werthe von 60,000 Thaler verschickt. — Diese Fluth von musikalischen Instrumenten der billigsten Sorten ist wahrhaft erschreckend. Glücklicherweise gehen die meisten ins Ausland. Wo nur aber in aller Welt die jährlich producirten 31,700 Stück unglücklicher Guitarren hingerathen mögen! Wahrscheinlich an die Hinterwäldler in den Vereinigten Staaten rc.

Druckfehler-Berichtigungen. Nr. 6, S. 59, Sp. 2, Z. 24 v. u. lies kein Liebender, statt ein Liebender.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kirchenmusik.

Cantaten, Psalme, Messen ꝛc.

Simon Sechter, 77stes Werk. **Vierte Landmesse,** sammt Tantum ergo, Graduale **und** Offertorium **für eine Singstimme und Orgel** ad libitum **für Sopran, Alt und Baß, 2 Violinen, Violoncell, Contrabaß und Orgel. 1 Thlr. = 1 Fl. 30 Kr.**

Sämmtliche Sätze dieser Landmesse sind in einem, dem geistlichen Liede sich nähernden Tone gehalten: leicht ausführbar für Sänger und Spieler; durchaus ungesucht und schmucklos in Melodie und Harmonie; ohne trivial zu sein, treffen diese Sätze den für ihre Bestimmung richtigen Ton und erfüllen ihren Zweck vollkommen. In der, die Partitur ersetzenden Orgelstimme mit bezifferten Bässen, ist von dem dreistimmigen Vocalsatze nur der Sopran gegeben, welcher von der ersten Violine unterstützt wird, während die zweite Violine in leicht gewandter Weise eine contrapunktische Bewegung festhält, die bei aller Einfachheit doch den tüchtig gewandten Musiker nicht verkennen läßt. Für die beliebige dreistimmige Benutzung der Messe sind dem Hefte die vollständigen Chorstimmen beigegeben. D. H. E.

Musica sacra. Sammlung kirchlicher Musik der berühmtesten Componisten mit besonderer Rücksicht auf Ausführung in Kirchen, Singakademien, Seminarien a capella, **größtentheils ausgeführt vom K. Domchor in Berlin. Berlin, Schlesinger. Nr. 40. 5 Sgr.**

Vorliegende Nummer dieser sehr werthvollen Sammlung enthält das dreistimmige (zwei Tenöre und Baß) Jesu salvator noster von Corbans. Wir haben schon mehrfach Gelegenheit gehabt, dieses verdienstlichen Unternehmens zu gedenken und wollen auch bei Erscheinen dieses Heftes nicht verfehlen, alle Kirchenchöre und Gesangsvereine von Neuem auf dasselbe aufmerksam zu machen.

H. Enckhausen, Op. 85. Der 23ste Psalm für vier Männerstimmen. Hannover, Nagel. 16 gGr.

— — —, Op. 86. Zwei geistliche Gesänge nach Worten der heiligen Schrift (Psalm 103) für vier Männerstimmen. Ebend. 14 gGr.

Es sind diese beiden Werke sowohl zu kirchlichen Aufführungen, als auch für Gesangsvereine sehr zu empfehlen. Bei sehr einfachen, würdigen und eindringlichen Motiven findet man hier eine interessante Harmonik und die geschickteste und dabei prunklose Handhabung der Mittel, vermöge letzterer die Gesänge auch kleineren Chören zugänglich sind und besonders Kirchensängern in kleineren Orten willkommen sein werden.

W. A. Mozart, Misericordias Domini. **Clavier-Auszug von Gustav Nottebohm. Wien, Mechetti. Clavierauszug und Singstimmen, 25 Ngr.**

Eine sehr schön ausgestattete neue Ausgabe des Werkes in einem mit ebensoviel Verständniß als Geschick gemachten Clavierauszug. Dasselbe Kirchenstück ist auch in einem vierhändigen Arrangement von J. Hoven in derselben Verlagshandlung für den Preis von 15 Ngr. erschienen.

Choräle.

Carl Feye, Op. 16. Dreißig rhythmische Choräle der evangelischen Kirche für drei Kinderstimmen bearbeitet. Heft 1. Offenbach, André. 36 Kr.

Ein für den Schulgebrauch sehr zweckmäßiges Werkchen. Das Arrangement ist leicht und der Bestimmung des Ganzen entsprechend.

Für die Orgel.

J. A. van Eyken, Fugen aus dem wohltemporirten Clavier von J. S. Bach, in progressiver Ordnung für die Orgel eingerichtet und mit Angabe des Fingersatzes und der Pedalapplicatur versehen. Rotterdam, W. C. de Vletter. F. 1. — 20.

Das Heft enthält 5 Fugen, Nr. 1 in E-Dur, Nr. 2 in Es-Dur, Nr. 3 in D-Dur aus dem zweiten Theile des wohltemporirten Claviers, Nr. 4 in B-Moll und Nr. 5 in G-Moll sind dem ersten Theile desselben entnommen. Die Sätze sind für diesen Zweck gut gewählt. Die Pedalstimme hat ein besonderes System erhalten. Die Absicht des Herausgebers dem Altmeister Bach einen noch größeren Freundeskreis zu gewinnen ist so löblich, daß wir ihm nur Glück dazu wünschen können. Jedem Satze ist eine Anweisung über den Gebrauch der Orgelregister beim Vortrage desselben beigefügt. — Recht dankenswerth; allein die Erfahrung hat uns vielfach bestätigt, daß diese Sätze mit ganz entgegengesetzter Registrirung von ergreifenderer Wirkung waren. Es wird also auf die strenge Befolgung dieser Vorschriften nicht viel ankommen. D. H. E.

Concertmusik.

Concertstücke für Pianoforte solo.

Wilhelm Speidel, Op. 4. Concertsolo — Andante **und** Allegro brillant — **für das Pianoforte. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 1 Thlr.**

Es dürfte unserer Meinung nach dieses Concertstück seinen geeigneten Platz eher im Salon, als im Concertsaal finden, denn ein größerer Aufwand von äußerer Brillance giebt einem Musikstücke von wenig höher stehendem Inhalte noch keine größere künstlerische Bedeutung. In geistiger Beziehung wird hier etwas Neues oder nur annähernd Originelles nicht geboten, ebenso wenig, wie in der technischen Ausführung. Uns scheint das Werk mit den Erzeugnissen des vielbeliebten Charles Voß auf gleicher Stufe zu stehen. Was ihm jedoch nachzurühmen, ist Geschick in der äußeren Fassung und in der Behandlung des Instrumentes.

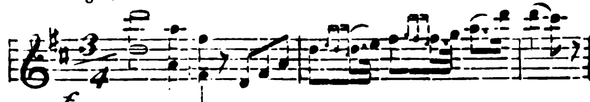
Ant. Herzberg, Op. 8. La Cascade. Etude de Concert pour Piano. **Wien, Mechetti. 20 Ngr.**

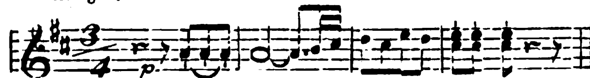
Ein brillantes, nicht ungefälliges, aber auch bedeutende technische Fertigkeit voraussetzendes Musikstück, das zur Geltendmachung der Virtuosität sehr geeignet ist.

Arrangements.

J. Haydn, Sechs Symphonien für das Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von Julius André. Nr. 12. Offenbach, André. 2 Fl.

Es enthält vorliegende Lieferung dieser empfehlenswerthen Sammlung die Symphonie in D-Dur:





Das Arrangement ist geschmackvoll, nicht schwierig und giebt die Partitur möglichst treu wieder

---

Intelligenzblatt.

In der *Heinrichshofen*'schen Musikalienhandlung in Magdeburg ist erschienen:

Bach, J. S., Sinfonie für 2 Violinen, Viola, Bass, 2 Oboen, Fagot, mit Begleitung der Orgel, herausgeg. von Ritter. Partitur. 20 Ngr.

Chwatal, Op. 102. Lief. I, II. Volksmelodien zu 4 Händen. à 25 Ngr.

———, Op. 110. Lief. I, II. Petites Pièces instructives à 4 ms. à 15 Ngr.

Doppler, Op. 178. Première Valse. 10 Ngr.

———, Op. 179. 2 Lieder ohne Worte. 10 Ngr.

Ehlert, L., Op. 22. Hafislieder für 1 Stimme. 17½ Ngr.

Flügel, G., Op. 7. Grande Sonate (früher bei Bulang). 1 Thlr.

Gumbert, F., Op. 63. 3 Lieder für Sopran oder Tenor. 20 Ngr.

Liszt, Fr., No. 1. Andante-Finale aus König Alfred. 17½ Ngr.

———, No. 2. Marsch. 17½ Ngr.

Marschner, Op. 154. 4 Gesänge für Bariton. 22 Ngr.

Mehul, Ouverture zu den Blinden von Toledo. 5 Ngr.

Methfessel, Op. 153. 2 Lieder. 10 Ngr.

Meyer, L., Op. 1. Kinder-Trio für Pfte., Violine und Violoncello. 25 Ngr.

Oesten, Th., Op. 50. Liebesklänge zu 4 Händen. No. 1, 4. 6. zusammen 1 Thlr. 7½ Ngr.

Pucitta, Duettino: „Un palpito mi sento". 10 Ngr.

Radecke, Op. 9. Fünf Lieder für Sopran oder Tenor. 15 Ngr.

Raff, Op. 58. 1, 2. Deux Nocturne p. Piano et Viol. à 25 Ngr.

Sieber, Ferd., Op. 20. 3 schottische Lieder (deutsch und englisch). 16 Ngr.

———, Op. 30, 31, 32. 16 Vocalisen und Solfeggien für Sopran, Mezzo-Sopran, Alt. à 1 Thlr. 10 Ngr.

Souvenirs d'Operas, par Chwatal. No. 9—16. je 12—16 Ngr. zusammen 3 Thlr. 23 Ngr. (Rosenfee, Maurer, Rigoletto, Fanchon, Sylphen, Liebestrank, Joseph und die beiden Blinden, Wilhelm Tell.)

Würst, Op. 28. Aria per Concerto für Mezzo-Sopran mit Pfte. 15 Ngr.

———, Dasselbe mit Orchester. 1 Thlr. 15 Ngr.

Neue Musikalien

im Verlage

von

***Breitkopf & Härtel** in Leipzig.*

Beethoven, L. van, Ouverture zu Leonore No. 2. Neue vervollständigte Ausgabe. Partitur 2 Thlr. Stimmen 3 Thlr.

Bertini, H., Op. 29. 24 Etudes pour le Piano. 1 Thlr.

— —, Op. 32. 24 Etudes pour le Piano. 1 Thlr.

Gouvy, Th., 3me Sérénade pour le Piano. 10 Ngr.

— —, 4me Sérénade pour le Piano. 10 Ngr.

Holstein, F. von, Op. 9. Waldlieder von J. N. Vogl, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Zweites Heft der Waldlieder. 1 Thlr.

Josephson, J. A., Airs nationaux Suédois, arrangés pour le Piano. Suite I et II. à 15 Ngr. 1 Thlr.

Lumbye, H. C., Tänze für das Pianoforte. No. 123. Georgine-Polka, 5 Ngr. No. 124. Bachus-Galopp, 5 Ngr. No. 125. Amalie-Polka, 5 Ngr.

Mozart, W. A., Quartett (Es-dur) für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell, nach dem Quintett für Pianoforte, Oboe, Clarinette, Horn und Fagott arrangirt. Neue Ausgabe. 1 Thlr.

Schumann, R., Op. 129. Concert (A-moll) für Violoncell mit Begleitung des Orchesters. 3 Thlr. 20 Ngr.

— —, Dasselbe mit Begleitung des Pianoforte. 2 Thlr.

— —, Dasselbe, die Pianoforte-Begleitung (zugleich als Dirigirstimme eingerichtet). 1 Thlr. 5 Ngr.

Steifensand, W., Op. 13. Sonate (No. 2. G-dur) für das Pianoforte. 1 Thlr. 10 Ngr.

Tulou, 30 Duos pour 2 Flûtes. Classés progressivement et adoptés pour les Classes du Conservatoire de musique à Paris. Livre 9. Op. 19. Trois grands Duos concertans. 1 Thlr.

Bei ***Gebrüder Hug*** in Zürich sind neu erschienen:

Baumgartner, Wilh., Op. 6. Der Wandrer in der Nacht. Ged. von K. A. Mayer, für Bariton mit Pfte. 10 Ngr.

———, Op. 13. 12 Jugendlieder f. Sopr. u. Alt. 3- u. 4stimmig. 4 Ngr.

———, Op. 16. 6 Lieder f. Männerst. 1 Thlr.

☞ Einzelne Nummern d. N. Zeitschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig**.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

P. Mechetti qm. **Carlo** in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Einundvierzigster Band. **№ 9.** Den 25. August 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Boyeldieu's Weiße Dame.

Von

Franz Liszt.

Das Sujet zu Boyeldieu's Meisterwerk ist nach zwei Romanen von Walter Scott, Guy Mannering und Monastery gebildet, und entlehnt überdies aus einem dritten desselben Dichters einen Zug seiner Handlung. Durch den schnell ihr zu Theil gewordenen Beifall eröffnete diese Oper in brillanter Weise die Periode, in welcher man sich mit Eifer auf die Fabrikation von Theaterstücken aus berühmten Romanen verlegte. Hätte man dies Verfahren nur auf die Oper angewandt, so könnte man es als eine Folge der Umgestaltungen betrachten, welche mit dieser vorgenommen wurden, als einen Versuch dem fühlbar sich herausstellenden Bedürfniß abzuhelfen, daß das Libretto durch ergreifende Bilder interessanter zu machen sei, und insofern den Mißbrauch für einen transitorischen halten. Dem war aber nicht so, denn alsbald griff in Frankreich und Deutschland diese nachtheilige Gewohnheit in allen dramatisch-literarischen Zweigen um sich. Seit vielen Jahren hat sich das Uebel nur vermehrt und verschlimmert. Die Erfolge, welche noch diesen Winter den Camelia- und Perlen-Damen in Frankreich, und der Waisen von Lowood als Nachfolgerin der Frau Professorin in Deutschland wurden, lassen keineswegs auf ein baldiges Ende dieses Romanwucherns auf den Brettern schließen. Dies Anlocken des neugierigen Publikums à tout prix und besonders à bas prix ist ein langsam tödtendes Gift für die Kunst, denn es entwöhnt den Zuschauer von den edleren Eindrücken, die er im dramatischen Kunstwerk zu suchen hat.

Das Bedürfniß erregt zu sein, ist ein allgemeines; die Geistesbildung aber besteht darin, jene Erregungen zu empfinden, welche die Kunst in den edelsten Regionen der Seele hervorruft und zwar durch Mittel, die unser prüfendes Verständniß befriedigen. Um ungebildete Zuschauer zum Lachen oder Weinen zu bringen, bedarf es nur der plumpsten Metiergriffe. Solche Eindrücke aber sind flüchtig und der Gegenstand, der sie hervorbrachte, wird alsbald vergessen. Der gebildete Zuschauer, der sich von der Beschaffenheit eines Werkes Rechenschaft zu geben vermag, widmet den besseren eine dauernde Anerkennung, sollte sich die-

selbe auch minder geräuschvoll kundgeben. Die Kunst hat es nur mit dem gewählten Publikum solcher Gebildeten zu thun, kann desselben aber auch nicht ohne Gefahr des Verfalls entbehren. Wenn nun auch die Zahl Solcher, die das Schöne in der Kunst genießen und in seinen verschiedenen Erscheinungsweisen erkennen, immer und überall eine beschränkte bleiben wird, so hängt ihre Vergrößerung oder Verringerung doch namentlich von denen ab, die einen Einfluß auf Kunstinstitute üben, jenachdem sie Vielen Gelegenheit geben, an schönen und edlen geistigen Ereignissen ihren Geschmack zu bilden, da man zu einer gewissen Fähigkeit des Urtheils nur durch die Gewohnheit gelangt, ausgezeichnete Werke öfter zu sehen und zu vergleichen.

Einer solchen Verbreitung guten Geschmacks und richtiger Auffassung tritt der eingewurzelte Mißbrauch, Romane zu dramatisiren, auf's Entschiedenste entgegen. Es wird in solchen Erzeugnissen zu leicht auf das Gefühl des Zuschauers gewirkt, der aus der Erinnerung beliebter Lectüre den zu empfangenden Eindruck schon fertig mitbringt, alle Lücken und Schwächen des Stückes durch sie ergänzt und dem Autor keine zu großen Anstrengungen zumuthet, sein Interesse lebendig zu erhalten, da er mit den handelnden Personen bereits durch den gelesenen Roman vertraut ist. Das loseste Gewebe genügt, um schon bekannte Begebenheiten in's Gedächtniß zurückzurufen, deren scenische Darstellung eine wirksame jedoch banale Anziehungskraft ausübt, oft nur weil man von ihr einen Schimmer von Wahrscheinlichkeit für das Unwahrscheinlichste erwartet, und dann wie ein trunkener Mensch den Schauplatz verläßt, der sich an verfälschtem Wein berauscht und die nöthige Feinheit des Sinnes eingebüßt hat, um über Reinheit, Geschmack und Blume eines edlen Getränkes zu urtheilen.

Gewiß würde man vergebens die dramatische Kunst in eine einzige Form einzuengen versuchen. Ihre Gestaltung und Wesenheit trägt nothwendigerweise das Gepräge der jezeitigen Sitten und Ideen; jede Epoche, jede Nation wirft ihren eigenthümlichen Reflex auf das Drama und in Uebereinstimmung mit der contemporären Weltanschauung wird es geschaffen. Griechisches und lateinisches Theater so wie das der modernen Culturvölker, wie das spanische, englische, französische, deutsche, wird nur aus dem Medium der Civilisation heraus verständlich, in welchem jedes zu seiner Blüthe gelangt. Wenn gleichwohl das in seinen ursprünglich angeborenen Leidenschaften sich gleichbleibende menschliche Herz, das ewige Urbild der dramatischen Kunst ist, wie die menschliche Gestalt Typus der Sculptur und Malerei, so wird doch die Darstellung durch Racen-Physionomien- und Ausdrucksverschiedenheiten bis in's Unendliche variirt, je nach den Formen, die ein und dasselbe Gefühl unter dem steten Wechsel von Sitten und Ideen annimmt. Auch dem Roman ist das menschliche Herz Typus, seine Aufgabe besteht darin, die Modificationen darzustellen, die es unter verschiedenen Einflüssen erfährt. Und doch folgt daraus nicht, daß sein Stoff sich ebenso gut für die Bühne behandeln ließe. Sollte er auch an und für sich dazu geeignet sein, so entstellt ihn der Roman durch die ihm eigenthümlichen Manipulationen, in einer Weise, die auf das Theater nicht anwendbar ist, da ihre Proportionsgesetze und wesentlichen Elemente gänzlich verschieden sind. Allerdings suchen alle Künste, deren Aufgabe es ist, dem socialen Leben und menschlichen Herzen einen Spiegel vorzuhalten, ihre Grundstoffe in der Geschichte, Chronik, Tradition, Legende, Erzählung, als gleichsam in den Archiven der Völker und deren geheimnißvollem, räthselhaft formulirtem Anhang, dem Mythus. Jede Kunst aber zieht daraus in anderer Weise das Material für die Zwecke ihrer besonderen Umgestaltungen und Umwandlungen. Jede Geschichte stellt sich den Augen der Poeten und Künstler wie ein Landstrich dar, dem sie nach verschiedenen Bedürfnissen auszubeuten suchen. Die Einen wollen nur seine Ansicht im Ganzen wiedergeben, die anderen forschen Schachten kostbarer, verborgener Metalle nach; diesem ist es nur um irgend merkwürdige Conturen, um ein seltenes Colorit zu thun, jeder strebt aus anderer Absicht, gräbt nach anderen Schätzen, verlangt Antwort auf andere Fragen.

Leidenschaften, Affecte, Stellungen und Geberden, wie die Sculptur sie wiederzugeben berufen ist, sind der menschlichen Natur ebenso eigenthümlich und angeboren als die dem Bereich der Malerei angehörenden; erstere jedoch vermag nur gewissen Affecten und Stellungen poetische Wahrheit zu verleihen, deren Beredtsamkeit und Ausdruck durch die Wirkung der Conture, Rundung der Formen und ihre verschiedenen Aspecte, durch die feierliche Majestät dieser Kunst erhöht werden kann; die Malerei wird im Gegentheil solche Leidenschaften und Geberden zu ihrem Gegenstand wählen, deren Gegensätze und überwältigende Energie sie durch die Uebergänge des ihr zu Gebote stehenden Colorits zu verbinden, zu mildern, und uns wie eine magische Beschwörung vor Augen und Seele zu halten vermag, die sie nach Gefallen nähert und in die Ferne rückt. Der Marmor ist greifbar, er hat specifische Schwere wie das Lebendige selbst; Sculpturwerke existiren so für den Blinden auch und haben einen Vorzug des Realismus, der dem Bild abgeht. Die Malerei ersetzt diesen Mangel durch die größere Vielfältigkeit ihrer Stoffe, durch Lebhaftigkeit der Bewegung, Reiz der Farbe und Perspective. Wenn sich Maler und Bildhauer nach der Nothwendigkeit dieser Unter-

scheidungen in den fundamentalen Bedingungen ihrer Künste richten, so wird niemals einer den anderen copiren. Geben sie also ein und denselben Gedanken-Ausdruck, so werden sie es auf gänzlich verschiedenen Wegen zu thun haben; sie werden denselben in verschiedene ideale Rahmen fassen, von anderen Seiten betrachten, identische Gefühle in gänzlich ungleiche Formen incarniren müssen. Nur wenn beide ihn für sich auf den ihrer besonderen Kunst gedeihlichen richtigen Weg zum Ausdruck gebracht haben, wird er analoge Stimmungen, ähnliche Gefühle in dem Schauenden hervorrufen. Wie sehr im Irrthum wäre der Künstler befangen, der sich direct an der Kunst des Anderen inspiriren, und sie ohne weitere als durch die Verschiedenheit des Materials bedingte Veränderungen in die seinige übertragen wollte. Ist es aber nicht ebenso sachwidrig Roman-Gruppen auf dem Hintergrund von Theaterdecorationen zu zeigen? Gleich dem Gemälde lauscht der Roman der Natur den Zauber ihrer Perspective, duftiger Fernsichten und unmerklichster Farbengradationen ab. Auch er vermag seinen Lichtpartien jene Durchsichtigkeit zu verleihen, die die Maler mit dem Kunstausdruck Luft bezeichnen; er kann seine Gruppen umwölken, seine Figuren in grauen Nebel oder in irisfarbige Wellen hüllen, die ihren Conturen die Schärfe nehmen und ihnen die Grazie des durchschimmernden, halb zu Errathenden leihen, oder er kann mit der Lupe malend jedes Fältchen auf dem Greisenantlitz, jedes Schönheitskörnchen auf den Wangen der Jugend schildern. Das Drama muß aber wie die Sculptur eine einzige Minute in ihrem Lauf und die Bewegungen festhalten, die in diesem kurzen Zeitraume das Individuum charakterisiren. Er begnügt sich nicht die Wirklichkeit zu schildern, er will sie nachahmen, um aber ihre Illusion voll und ganz wiederzugeben, greift er nur nach gewissen Realitäten, die in dem Brennpunkt einer einzigen Handlung alle nöthigen Lichtstrahlen zusammenfassen, welche die Physiognomien der Hauptgruppen wahrnehmen und erkennen lassen.

Das vom Roman durch detaillirte Erzählung beschriebene und verherrlichte Factum kann schwerlich dem vollkommen gleichen, welches in den lebhaften Peripetien des Dramas dargestellt wird. Beide haben uns den Menschen von anderen Seiten, durch verschiedene Darstellungsweisen, in veränderten Dimensionen zu zeigen. Der wesentlichste Vorzug des Romanes besteht in den psychologischen Zergliederungen, die er uns zu geben vermag. In genauer Analyse zeigt er uns das Getriebe des Herzens, seine unmerklichsten Bewegungen in ihrer ununterbrochenen Reihenfolge, läßt uns jede seiner Pulsationen vernehmen, enthüllt uns Ring auf Ring die Verkettung seiner Leidenschaften und ihr complicirtes Ineinanderspielen. Die Bühne zeigt uns die menschliche Seele gleichsam nur synthetisch; ihre Affecte, Tugenden und Fehler werden nur in ihren äußerlichen Kundgebungen, ihrer Intensität und Tragweite, ihrem Resultat faßlich. Der Roman kann der einfachsten Handlung hohes Interesse verleihen, indem er die verborgenen, unausgesprochenen und uneingestandenen, schweigenden Gefühle entschleiert welche über die Hauptlinien eines Daseins entscheiden, oder mit dem Colorit wechselnder schillernder Reflexe die kleinsten Begebenheiten eines Schicksals beleuchtet, das uns fesselt seitdem wir in das Gewebe seiner Fäden zu schauen vermögen; das Theater verlangt Handlung und stellt am liebsten klar und bestimmt accentuirte Charaktere dar, die sich unserem Geist kräftig und lebendig einprägen. Ausdehnung von Zeit und Ort kommen dem Roman zu statten, das Drama wird meistens durch möglichste enge Zusammenziehung beider gewinnen. Der Roman neigt sich natürlich zur Schilderung von Gefühlsverirrungen, concentrirten, langathmigen Leidenschaften, ausnahmsweisen Charakteren, deren Innerlichkeit und aus ihr entspringende Art und Handlungsweise er in vielgliederigen Wurzeln zur Darstellung bringt, gleich dem Gedicht, wenn es auf denselben Spuren wandelt (wie denn auch Byron seine derartigen Poesien mit dem Namen Tales bezeichnete). Die Wahl solcher Persönlichkeiten, Seelen-Geheimnisse und complicirter Motive gereicht der Bühne selten zum Vortheil. Die von ihr zur Darstellung gebrachten Leidenschaften müssen einfacher Natur sein, sie müssen in den normalen Regionen unseres Herzens wurzeln, der Majorität der Menschen verständlich und den meisten Intelligenzen zugänglich erscheinen, obwohl sie dieselben idealisirend aus der nackten Wirklichkeit emporhebt, ihre Intensität verstärkt, ihren Maßstab, ihre Verhältnisse vergrößert, wie dies der Cothurn der alten Tragödie trefflich symbolisirte, indem er selbst den Wuchs der Spielenden über den gewöhnlichen ausdehnte. Roman und Drama haben das Wahre und Schöne als höchsten Endzweck mit allen Künsten gemein, nur würde man sich täuschen, wollte man beide unter denselben Formen dies Ziel anstreben lassen. Bemüht man sich auch noch so sehr, die dramatischsten Gefühle des Romanes — die Situationen die der Leser am lebendigsten sich vorstellt — die der am entschiedensten Handelnden, unmittelbarsten Charaktere selbst mit dem gewürztesten Dialog auf der Bühne wiederzugeben, so werden vielleicht einige Scenen als gelungen erscheinen, hie und da pikante Momente, ein pathetisches oder anmuthiges Bild vorkommen, die das Stück in Mode bringen, das Publikum eine Zeit lang rühren oder amüsiren, niemals aber entsteht auf diesem Wege ein Kunstwerk, welches durch inneren Werth die flüchtige Laune des Augenblickes überdauert. Und je vortreff-

licher an und für sich der Roman ist, dem man die Handlung entlehnt, um so weniger wird die scenische Darstellung von dieser Vortrefflichkeit übrig lassen; denn je besser Gefühle, Situationen und Charaktere den Anforderungen des Romanes entsprachen, desto ungeeigneter werden sie sich auf der Bühne ausnehmen.

So augenscheinlich nun diese Unzulänglichkeit des aus dem Roman gezogenen Dramas ist, so nimmt nichts destoweniger das Fabriciren solcher Theaterstücke tagtäglich mehr überhand und dient als Beleg für unsere Armuth an hervorragenden dramatischen Werken. Deutschlands und Frankreichs Bühnen sind von den mittelmäßigsten Producten dieser Metier-Federn überschwemmt. Alle Romanciers sehen sich auf dem Theater oder bringen sich selbst auf die Bretter, wie Balzac, G. Sand Dumas, Eugen Süe, Spindler, Storch, Zschokke, Auerbach rc. Werke von zehn oder zwölf Bänden drängt man zusammen, dehnt die Novelle aus, und um ja nichts entwischen zu lassen macht man literarische Nippsachen zu Stücken, schüttelt hundertjährigen Staub von alten Scharteken um irgend eine Figur daraus frisch zu schminken und aufzuputzen. Selbst der englische Roman, der sich gewöhnlich um eine einfache Geschichte dreht, entgeht dieser Mummerei nicht und Simple Story mußte auch zu dieser Travestie herhalten. Jedermann weiß, daß die Beschäftigung mit dergleichen Arrangements nicht Sache der Kunst, sondern des Geldverdienstes ist, daß zum Erlangen einer gewissen Geschicklichkeit in dieser Industrie, weder poetisches Talent noch Erfindung gehört, daß Bühnenpraxis, Kenntniß des Publikums und der Effecte für die es empfänglich ist, dazu ausreicht. Und doch erhebt sich keine Direction, kein dramatischer Künstler gegen diese Bühnenkrankheit, wie sehr sie auch sonst mit ernsten, künstlerischen Prätentionen renommiren mögen.*)

Wenn im Bereich der Literatur dieser Zweig so florirt, wie hätte man für die Oper eine so leichte und ergiebige Quelle der Anziehung unbenutzt lassen sollen? Mußte man ihr nicht im Gegentheil dazu gratuliren, daß jeder neu erscheinende Roman, der in den Leihbibliotheken gehörig zerlesen war, einen wohlzubereiteten Köder für den eleganten Maulaffenschwarm der Plutokratie hergab?

Als Boyeldieu 1825 die weiße Dame nach einem Libretto von Scribe componirte, hatte sich dieser schon die Kenntniß der Pariser Scene und seines Publikums verschafft, die ihn später eine wenn nicht ungetheilte, doch unbestrittene Herrschaft über dasselbe erlangen ließ. Der unerhörte Erfolg Walter Scott's konnte seiner Aufmerksamkeit nicht entgehen, und das von dem neuen schottischen Barden für die ausgezeichnet pittoresken Gebräuche und Gegenden seines Landes geweckte Interesse ließen ihn den Nutzen erkennen, den man aus localer Färbung (couleur locale) zu ziehen vermöchte, ein Element, welches dann von geringeren Talenten und mit weniger Tact bis zur Uebersättigung ausgebeutet wurde. Von dieser Oper an entwickelte Scribe seine Geschicklichkeit für Verkettung von Situationen, wie sie für die Pariser Oper passen, deren Publikum weniger Vorliebe für ernste und durchgeführte Charakterschilderungen hat und nicht zu gänzlichem Aufgehen im sinnlich musikalischen Genuß, wie in Italien, geneigt ist. Die gleich vom Beginn des Gedeihens der Oper in Frankreich stattgehabte Verbindung von Lully mit Molière und Quinault, dessen Talent trotz Boileau's und Lafontaine's Epigrammen ihm warme Verehrer und einen Sitz in der Akademie erwarb, gewöhnte die Franzosen frühzeitig daran, ein gewisses Gewicht auf Operntexte zu legen, mindestens einen relativen Werth, wenn nicht die Vollkommenheit der Tragödie oder des Lustspiels von ihnen zu verlangen. Diese Forderungen wurden niemals ganz eingestellt, wenn sie auch nach dem Geschmack und Ideal jeder Epoche sich ändern mochten. Opern von nicht geringerem musikalischen Werth als andere fielen durch, wenn ihr Süjet platt war, andere dankten diesem die allgemeine Gunst, und renommirte Dichter, wie Sedaine, theilten das Verdienst um Opernsuccesse in gleichen Hälften mit einem Philidor, Monsigny und Gretry. Die Gründung einer komischen Oper neben der k. Musikakademie war mehr eine scheinbare als wirkliche Scheidung. In ersterer wurde das Recitativ durch den Dialog ersetzt und die Werke in engeren Rahmen zusammengedrängt, aber weder hier noch dort begnügte man sich mit einem ausschließlich komischen oder ernsten Genre, hier wie dort verlangte man dramatisches Interesse und anerkannte gute Musik nur dann, wenn sie mit einer unterhaltenden Intrigue verbunden war, wenn sie in Begleitung eines Libretto erschien, dessen Entwickelung man mit Spannung folgen konnte. Richard Coeur de Lion von Gretry, Joseph von Mehül und Cherubini's Deux Journées sind durch ihre gleiche Berühmtheit Repräsentanten des damals erfolgreichen gemischten Operngenres, der sich in einer schwebenden Scala zwischen dem Ergreifenden, Anmuthigen, Pikanten und Komischen hielt, nach Thränen bald ein Lächeln folgen ließ, und ohne den tragischen Cothurn anzulegen, doch auch die Maske Thalia's nur halb vornahm. Scribe verdankt seine immense Popularität dem Umstand, daß

*) Wir nehmen Dingelstedt in München aus, der allein von allen Theaterdirectoren erklärt hat, kein Stück von Charlotte Birch-Pfeiffer, einer der bekanntesten und populärsten Romanzuschneiderinnen, geben zu wollen.

er den Grundaccord dieser Tonart auffand und dann in Meyerbeer den richtigen Mann traf, der durch die abundanteste Entwickelung aller Hülfsmittel seiner Kunst die von ihm angelegten Effecte zu verhundertfachen verstand. Er war zu frühzeitig und zu intim in die Praxis der Bühnenoptik eingeweiht, um die Süjets für diesen Componisten im Roman zu suchen, und hatte gewiß früher als Andere das Unersprießliche dieses Verfahrens erkannt. Aber im Jahre 1825 war es eben noch neu genug, Rahmen, Personen und Ort der Handlung einer Oper aus den sehr verbreiteten Romanen eines allbewunderten Schriftstellers zu entnehmen. Er war indessen nicht der Erste, der Walter Scott auf die Scene brachte. Rossini hatte schon herausgefunden, wie viel Relief Montagnard-Melodien, Barden- und Kriegerchöre durch das pittoreske Hochland und außerdem durch die Erinnerung an das anmuthigste Gedicht dieses Autors erhalten könnten. Das reizende kleine Chèf d'oeuvre wurde indeß vom Librettisten so arg entstellt, daß, obgleich die Partitur der Donna del lago durchaus nicht anderen Werken nachsteht, denen ein besseres Schicksal widerfuhr, sich kaum einige kostbare Musikstücke daraus erhalten haben. Scribe begriff das Richtige der Intention und vermied das Linkische in der Ausführung. Die Dame blanche war durch harmonische Uebereinstimmung von Text und Musik dem Interesse gegenüber, welches eine Barbe bleue, Chaperon rouge und Cendrillon von Grétry, Isouard und Boieldieu selbst geboten hatten, ein fühlbarer Fortschritt, der das Aufsehen, welches die Oper machte, leicht erklärt. Man kann auf sie anwenden, was die Catalani eines Tages von Mad. Sontag sagte: „sie ist groß in ihrem Genre, aber ihr Genre ist klein." Alles ist hier graziös gruppirt und fein gearbeitet, die kleinen Figuren sind in angemessenster Proportion gehalten und die Melodie zeichnet sich durch eine Art schelmische Sentimentalität aus.

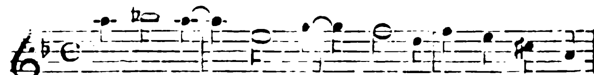
Mehr als hundert Jahre nach seiner ersten Aufführung (1778) gab man Lully's Theseus zum letzten Mal auf derselben Bühne, die er gegründet und despotisch beherrscht hatte durch fortwährende Aufführung seiner eigenen Werke, deren einige bis an beinahe 1000 Vorstellungen erlebten. Die weiße Dame ist auf dem Theater, für welches sie geschrieben wurde, bereits 777 Mal gegeben; ob auch sie im Jahr 1925 noch aufgeführt werden, ob überhaupt die ganze Operngattung welcher sie angehört lange Lebensfähigkeit beweisen wird, ob es nicht zu spät ist, denselben Pfad noch länger breit zu treten, vermögen wir nicht zu verbürgen.

Concertmusik.

Ouvertüren.

Henry Litolff, Op. 80. Ouvertüre zu R. Griepenkerl's Girondisten. Partitur. — Braunschweig, G. M. Meyer jun. Pr. 2 Thlr.

Nach einer Einleitung von ein und vierzig Tacten Andante ma non troppo, D-Moll, die sich präludirend verhält und mit dem übrigen Verlauf der Ouvertüre nicht in engere Verbindung gebracht ist, kommt ein Andantino von dreißig Tacten, welches eine Peripetie des Dramas veranschaulicht. Der Savoyardenknabe Jean, welcher Charlotte Corday nach Paris begleitete, spielt den Weibern der Hallen in Marat's Wohnzimmer einen Reigen von Chamouny, durch den er die Aufmerksamkeit derselben in Spannung erhält, bis sein Spiel durch Marat's Todesschrei unterbrochen wird. Wir hören ein Flötensolo in dorischer Tonart mit abwechselndem h und b, dem sich später ein D-Horn zugesellt, während die Violoncelle und Bässe, wie in unheimlicher Ahnung des nahen Ereignisses, das D- und A-Moll unterstützen. Jetzt aber fahren sie wild auf im Presto agitato und eilen in einer Fortissimo-Attacca, zu dem nach und nach anschwellend das ganze Orchester tritt, zum Hauptthema der Ouvertüre.



Dies Thema trägt den Prestosatz von 112 Tacten, welcher den eben beschriebenen Moment mit dem Eintritt des Ça ira verbindet und wird nach Beendigung desselben in einem Paralellsatz wieder aufgenommen. Der Eintritt des ça ira ist sehr lebendig gehalten und interessant instrumentirt. Die Bläser stimmen es an und fahren mit der Melodie fort, während die Streicher unisono nachahmen.

Bläser.

8va

Streicher.

Becken und Militairtrommel, die bis dahin schwiegen, heben den Auftritt des Ça ira hervor, während das Blech nur sparsam angewandt ist, um bei seiner vollen Entwicklung am Schluß desto mächtiger zu wirken. Der obenerwähnte Presto-Paralellsatz mit Nachklängen

des Ça ira Rhythmus erreicht im Fortissimo die Dominante von D, auf welcher Pauken und Bässe bis zum Pianissimo diminuiren. Nun erklingt wie ein Geistergruß der Corday, des Savoyarden Melodie zu den vollen Harfenarpeggien der Manon-Roland, mit welcher diese im Drama die eigene Fahrt zum Schaffot begleitet, während beim Sonnenaufgang des eigenen Todes gewärtig die vereinten Girondisten begeistert den Accorden der Freundin lauschen. Dem Todessignal der Trommeln hinter dem Vorhang klingt im Orchester das zuerst angeführte Thema im Unisono nach. Nach kurzem Prestosatz verklingen Bässe und D-Hörner auf der Dominante von D, während eine Solo-Clarinette mit den Violen in wenigen klagenden Tönen den verhallenden Trommelwirbeln nachseufzen. Eine gewaltige Fanfare von vier D-Hörnern und D-Trompeten, denen sich Becken, Pauken und Posaunen gesellen, leitet eine triumphale Melodie ein, die mit vollem Orchester fortfährt bis durch den Rhythmus des Ça ira eingeleitet, die ersten Accente der Marseillaise im Presto maestoso Alles andere verschlingen und übertönen. Sie wird aber eben nur als das Ganze schließend angedeutet. Im Prestissimo con fuoco stürzen die Streicher mit Achtelnoten im Unisono nach der Dominante und mit dem erneuten Rhythmus des Ça ira schließt die Ouvertüre.

Vielleicht wird diese Skizze annähernd den Zweck erreichen, Solchen, denen keine Partitur des Werkes vorliegt, eine Idee davon zu geben. Wir können die Ouvertüre durchaus nur als das interessante Product eines selbstständigen Geistes bezeichnen. Alle Schablonen-Macherei verschmähend, greift Litolff tief aus dem Drama selbst die nothwendige Form für seine Gedanken. Die Momente, die sich realistisch an das Drama und die Geschichte anlehnen, sind geistreich erfunden oder benutzt, mit großem Geschick placirt und behandelt. Schwächer erscheint uns das Band, durch welches diese Einzelheiten zum Ganzen verbunden werden. Die zuerst angeführten vier Tacte haben für uns kaum concentrirten Gefühlsinhalt genug, um sie ohne andere als harmonische Modificationen, als ausreichenden Träger der verbindenden Prestosätze gelten zu lassen. Vielleicht aber würde dies specifisch musikalische Bedenken gänzlich schwinden, wenn uns Gelegenheit gegeben wäre, die Ouvertüre zu dem bestimmten Zweck in Verbindung mit dem Drama zu hören, für welches der Tondichter sie schuf. Denn darin besteht ein modernes Verdienst Litolff's, daß er in der ganzen Anlage seines Werkes auf Nebenerfolge Verzicht leistet, daß er den specifisch musikalischen Standpunkt verlassend, nur für den Dichter und sein Werk schafft, mit ihm stehen und fallen will. Wir können im Interesse des deutschen Publikums nur wünschen, daß ähnliche geistige Verbrüderungen, wie diese Doppelarbeit Griepenkerl's und Litolff's, die entgegenstehenden Theaterverhältnisse überwinden und recht fleißig zur Aufführung kommen. Aber so geht es in Deutschland! Der talentvolle Sculptor riesiger historischer Figuren muß bürgerliche Puppen kneten um ein Scherflein Beifall zu erringen, und Litolff's Sansküllotte wird sich in die Concertsäle flüchten müssen, damit ehrbare Classiker in schwarzen Pantalons sich entsetzt abwenden oder kopfschüttelnd die befrackten Achseln über ihn zucken.

P. C.

Concertarien.

Rich. Würst, Op. 28. Aria di Concerto — „Misera dove sone“ — per Mezzo-Soprano o Contralto. — **Magdeburg, Heinrichshofen. Für Pianoforte ½ Thlr., für Orchester 1½ Thlr.**

Bei dem großen Mangel an eigentlichen Concertarien und solchen Solo-Gesangsstücken aus Opern und Oratorien, die sich zum Vortrage im Concertsaal eignen, ist es sehr verdienstlich und verdient aufmunternde Anerkennung, wenn junge Talente es unternehmen, größere Gesangsstücke für das Concert zu schreiben, besonders wenn, wie in vorliegender Arie, ein wirklich schätzenswerther Beitrag zu dieser Gattung geliefert wird.

Die Arie Richard Würst's ist in dem soliden Styl der älteren italienischen Musik gehalten. Ein ausdrucksvolles, charakteristisch begleitetes Recitativ (Adagio A-Moll) leitet das Musikstück ein. Schon hier ist der Sängerin reiche Gelegenheit geboten, neben ihrer Virtuosität auch ihr künstlerisches Verständniß und ihre Kunst der Declamation zu zeigen. Mit einem Andante $\frac{2}{4}$ Tact in derselben Tonart beginnt die Arie selbst, deren zweiten Theil ein Allegro con fuoco 𝄵 in der üblichen Form bildet. Die Motive sind sämmtlich sehr ansprechend, der geistige Inhalt keineswegs unbedeutend. Anlage und Ausführung des Ganzen zeigen den tüchtigen Musiker, die Singstimme ist mit großer Sachkenntniß gesetzt, der Sängerin dabei Raum zum Anbringen von brillanten Verzierungen gestattet. Im Allgemeinen bewegt sich die Singstimme in der dem Mezzosopran am meisten zusagenden Lage, doch überschreitet der Componist auch hin und wieder diese Grenzen, was hier um so verzeihlicher, als er diese Arie für Johanna Wagner geschrieben hat, also auch einen ungewöhnlich großen und umfangreichen Stimmfond voraussetzen durfte. Die äußersten Enden des hier verlangten Umfangs sind das kleine gis und das zweigestrichene h. Nur große und reichbegabte Künstlerinnen dürfen sich also an den öffentlichen Vortrag des schönen und dankbaren Musikstückes wagen und diesen sei es angelegentlich empfohlen. Eigentlichen

Contraaltistinnen dürfte die Arie nur dann zugänglich werden, wenn sie von geschickter Hand für dieselben punktirt wird. — Die vollständige Partitur ist in Abschrift durch die Verlagshandlung zu beziehen.

F. G.

Aus Hannover.

Es ist keineswegs meine Absicht, Ihnen jetzt noch einen Bericht über die Musikbegebenheiten des letztverflossenen Winters nachzuliefern, damit würde ich doch nur post festum kommen; ich will aber das Eine oder Andere nachträglich noch kurz registriren und Ihnen mit diesen wenigen Zeilen beweisen, daß ich noch am Leben bin, ja noch mehr, daß ich Sie so wie Ihre Zeitschrift nicht vergessen habe. Und wenn ich daneben versichere, daß ich noch immer die Kunst über Alles liebe und verehre, lieben und verehren werde bis an's Ende der Welt, oder vielmehr bis an mein Ende, das noch möglichst fern sein möge, so werden Sie mir das ebenfalls glauben. Ich hoffe, daß ich nächsten Winter mehr Muße und Ruhe haben werde und wünsche Ihnen viel Schönes berichten zu können.

Ich trage also nach: Marco Spada, Oper von Auber. Sie wurde ohne Erfolg gegeben und wird einstweilen ruhen, worüber Niemand böse werden wird. Monsieur Auber ist schon lange fertig und könnte sich jetzt dreist zur Ruhe begeben. — Habe ich in meinem letzten Berichte der Oper: Toni vom H. von S. C. schon erwähnt oder erwähnen können? Ich glaube nicht. Nun, sie wurde ebenfalls hier aufgeführt und alles Lobenswerthe an ihr ist anerkannt. — Was nun? Nun kommt — zu Anfang dieses Jahres — der neue Intendant, Graf Platen-Hallermund, und sagt oder denkt, es muß anders werden mit der Oper. Und es ward anders! Aber ein gutes Ding will Weile haben und Rom ist auch nicht in einem Tage erbaut. Also beruhige Dich gefälligst, mein liebes Publikum, Alles peu à peu! Dir werden zunächst Gäste vorgeführt vor denen Du Respect haben sollst. Und es kamen Johanna Wagner aus Berlin und die Ney aus Dresden und — das Publikum verneigte sich, rief und klatschte bravo und anerkannte die so vorzüglichen Leistungen beider Sängerinnen, besonders die der Wagner. Will auch nicht verfehlen, die Pepita zu registriren. Großer Jubel auch hier, aber doch vermischt mit einer Dosis Opposition. — Der Baritonist Becker aus Dresden, ein sehr braver Sänger, gastirte und gefiel. Er wurde trotzdem nicht engagirt, obgleich er eine sehr gute Acquisition für unsere Bühne gewesen wäre. Es war im Rathe des Intendanten anders beschlossen. Die anderen Gastspiele übergehe ich mit Ausnahme des der sehr tüchtigen Sängerin, Frl. Janda aus Prag. Sie ist engagirt und ich werde später Gelegenheit nehmen, mehr über sie zu sagen.

Was wird uns nun das neue Theaterjahr bringen? Jedenfalls viel neue Mitglieder der Oper, das kann ich bestimmt sagen, aber auch weiter nichts. Ich setze übrigens große Hoffnungen auf den Intendanten, der selbstständiger zu stehen scheint als seine Vorgänger und der nicht mit dem Orchesterchef in Conflicte gerathen kann, weil er das Amt desselben in sich vereinigt. Daß er nicht in Conflict mit sich selbst gerathen möge, das wünsche ich von ganzem Herzen. Sie wie ich die Thätigkeit des Intendanten bislang mit großem Interesse verfolgt habe, so werde ich's auch künftig thun und hoffe ich, Ihrer Zeitschrift nur Erfreuliches berichten zu können. Für heute melde ich mit Vergnügen, daß die Eintrittspreise erniedrigt worden sind, eine durchaus lobenswerthe Einrichtung, welche sehr günstig aufgenommen wird. — Von neuen Opern, welche in Aussicht stehen, nenne ich „die lustigen Weiber von Windsor" von Nicolai, welche schon am Schlusse des vorigen Theaterjahres gegeben werden sollte, und die neue Oper von Hille „Bianca". Bezüglich der letzteren, so ist dem Intendanten Gelegenheit gegeben, sich eines vaterländischen Componisten kräftig anzunehmen, der sich bislang oft durch Berge von Schwierigkeiten hindurcharbeiten mußte. Es wird sich überhaupt noch manche andere Gelegenheit darbieten, wo der Intendant zeigen kann, daß er wirklich zum Vorsteher einer Kunstanstalt berufen ist, wo er zeigen kann, daß ihm die Förderung der Kunst in jeglicher Weise am Herzen liegt.

Unsere Abonnement-Concerte haben in letzter Zeit einen bedeutenden Aufschwung genommen und die Orchesterleistungen sind wirklich ganz vortrefflich zu nennen, zum Theil durchaus tadellos. Unser Orchester kann sich mit den besten Orchestern messen. Und dazu ein Solospieler wie Joachim, da muß man zufriedengestellt werden. In die Direction theilten sich Joachim, Marschner und Fischer. Spielt Ersterer, so wird das vorhergehende Orchesterwerk gewöhnlich von Fischer dirigirt. Sonst dirigirt alle Orchestersachen Joachim, die Gesangssachen Marschner oder Fischer. Im letzten der Concerte wurden Berlioz'sche Werke, von dem Componisten selbst dirigirt, vorgeführt. Berlioz hatte vor Weihnachten schon zwei Concerte im Theater gegeben. Das erste war besucht, das zweite weniger. Mehrere seiner Werke wurden mit außerordentlichem Beifalle aufgenommen. Wie kommt es, daß durchschnittlich mit ihm auch seine Werke wieder verschwinden? —

Die Hille'sche Singakademie führte den Hän-

del'schen Judas Maccabäus in gelungener Weise auf. Ganz vorzüglich gingen die Chöre. Da Frau Nottes leider erkrankte, so hatte Frau Röder-Romani am Abend vor der Generalprobe die ihr gänzlich unbekannte Sopran-Partie übernommen und führte sie dieselbe ebenfalls gelungen aus. Eine Schlagfertigkeit, welche dieser braven Sängerin, die unsere Bühne bereits verlassen hat, alle Ehre macht. Außerdem gab die Singakademie noch ein Concert in der Schloßkirche zum Besten der Armen.

Am Charfreitage wurde in der Schloßkirche unter Leitung des Schloßorganisten Enckhausen, der „Tod Jesu" von Graun, aufgeführt. Es war dies das 25ste Mal, daß der verdiente Enckhausen das Charfreitags-Concert leitete. Also eine doppelte Feier für ihn.

Daß die hiesige neue Liedertafel, welche von dem Kammermusikus Baas geleitet wird, auf dem Liederfeste in Braunschweig mit einem Zöllner'schen Liede den ersten Preis davon getragen hat, will ich gleichfalls noch melden.

Marschner ist wieder hier. Er war verreist, um sich von seiner Augenkrankheit zu erholen. Es soll ihm viel besser gehn.

Unser Theatergebäude hat nun auch eine Inschrift erhalten, die ich meinem nächsten Berichte als Motto vorsetzen werde.

Hannover, im August 1854. ##

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements &c. Jenny Lind-Goldschmidt befindet sich zur Badekur in Kissingen. Sie beabsichtigt, im nächsten Winter nach England zu gehen.

Der rühmlichst bekannte Violin-Virtuos Edmund Singer aus Pesth befindet sich seit einigen Monaten in Dresden. Er hat daselbst seinen Sommer-Aufenthalt genommen, componirt gegenwärtig einige brillante Concertstücke, und wird im nächsten Winter eine Kunstreise durch Norddeutschland antreten.

Englische Blätter berichten sehr enthusiastisch von einer jungen Clavierspielerin, Arabella Goddard, Londonerin von Geburt, deren Spiel in dieser Saison in London viel Aufsehen machen soll. Ihr am 21sten Juni in Hanovre-Square-Rooms gegebenes Concert sei eines der bedeutendsten der Saison gewesen. Wenn sie keine Engländerin wäre, würden wir dieser Versicherung mehr Glauben schenken. — Die junge Dame ist erst 18 Jahr alt, und Schülerin von Kalkbrenner und Thalberg. Sie tritt gegenwärtig ihre erste Kunstreise nach Deutschland an, um in den Bädern und Hauptstädten Concerte zu geben. Wenn aber Arabella Goddard mit der Kalkbrenner'-Thalberg'schen Schule in Deutschland noch Glück zu machen hofft, dürfte sie um zehn Jahre zu spät kommen! —

Nachdem die Grisi die Favoritin des englischen Publikums, schon alljährlich wenigstens einmal die Bühne verlassen wollte, aber mit Mario immer wieder kam, hat sie am 7ten August die englische Bühne nun doch definitiv verlassen, um nach 21jähriger Thätigkeit in London, in Amerika — von vorn anzufangen! Sie hat sich mit ihrem „Mari" Mario nach New-York eingeschifft. —

Musikfeste, Aufführungen. Die italienische Oper in London ist am 13ten August mit Rossini's „Graf Ory" geschlossen worden.

Die Theater-Intendanz in München fährt fort, den zahlreich versammelten Fremden eine gründliche Anschauung von dem schlechten Geschmack zu verschaffen, welcher in der Münchner Oper zu Hause ist. Seit Anfang August octroyirte man den Fremden in fünf Opernabenden nochmals den „Propheten" zweimal, ferner die „Norma" und „Nachtwandlerin". Die beste, bis jetzt zu Tage geförderte Oper, war Halevy's „Jüdin"! — Der „Prophet" erschien sogar bei aufgehobenem Abonnement, war aber sehr mangelhaft besetzt und höchst mittelmäßig gegeben. Trotz der verschwenderischen Pracht der Ausstattung war denn auch der Eindruck auf die fremden Gäste, wie zu erwarten, matt und wirkungslos. — Es ist eine wohl zu beachtende Erscheinung, daß diejenigen Hoftheater, deren Intendanten durch besondere Pflege des Schauspiels sich auszeichnen, in der Oper nicht nur Nichts leisten, sondern einen wahrhaft grauenvollen Geschmack entwickeln. Der Ruhm, den Dingelstedt durch das Gesammtgastspiel sich erworben hat, scheint ihn mehr als je gegen das Geschick der Oper gleichgültig zu machen. Das ist aber ein sehr zweifelhafter Ruhm! —

Das erste „classische" Concert im Hoftheater zu München, welches schon einmal um acht Tage verschoben werden mußte, ist am 14ten August unter Direction von Lachner gegeben worden. — Zur Aufführung kamen im ersten Theil die A-Dur-Symphonie von Beethoven; und im zweiten Theil: Lobgesang von J. Haydn, Arie mit Bassethorn aus „Titus" von Mozart, die Gesangsscene für Violine von Spohr und das Halleluja aus Händel's „Messias". — Also Händel, Haydn, Mozart, Beethoven und Spohr — das nennt man, mit Namen imponiren — denn die Auswahl der Compositionen läßt Viel zu wünschen übrig, und bewegt sich im althergebrachten Schlendrian. — Wöchentlich soll ein Concert stattfinden. Auf die Aufführung classischer Opern wartet man noch immer. Man spricht Viel von Gluck, Mozart und Weber, hört aber Nichts davon.

Neue und neueinstudirte Opern. Meyerbeer ist gegenwärtig in Ischl. — Er hat sich in Wien einige Tage aufgehalten, und die tröstliche Zusage gemacht, die Proben zum „Nordstern" daselbst persönlich zu leiten, dessen Aufführung noch in diesem Jahre erfolgen soll. Da man das „Feldlager in Schlesien", welches für Wien als „Vielka" bearbeitet wurde,

dort schon zur Genüge kennt, so ist Wien in der beneidenswerthen Lage, den halben Nordstern schon auswendig zu wissen, bevor man noch eine Note davon gehört hat! Solche Hexereien sind nur dem Tausend-Künstler Meyerbeer möglich! — Ein Dr. B. in Wien, Meyerbeer's „Prophet", posaunt bereits das Glück aus, welches Wien bevorsteht, und spart weder Tinte noch Lunge, um den Appetit des ganzen Kaiserstaats auf das Erscheinen des kaiserlichen Pastetenbäckers mit seiner altbackenen Pastete lebendig zu erhalten.

In Wien wird „Ferdinand Cortez" mit Steger, und „Fra Diavolo" mit Ander in der Titelrolle neueinstudirt.

Musikalische Novitäten. Der Pianist Klindworth hat die große C-Dur-Symphonie von Franz Schubert für zwei Pianoforte zu vier Händen arrangirt, und beabsichtigt gegenwärtig, dieses verdienstliche Arrangement zu veröffentlichen.

Von Gade sind drei neue Lieder bei Arnold in Elberfeld erschienen.

Literarische Notizen. Der große und kleine Struwelpeter, nennt sich, mehr naiv als neu, ein Heft sogenannter „satyrischer" Dichtungen von einem Hrn. Karl Wendelin, obscurer Existenz, der mehr unter die „industriellen" als unter die „geistreichen" Köpfe zu gehören scheint. Er hat es unternommen, seinen Witz gegen das Redwitz'sche Drama und die „Zukunftsoper" zugleich zu richten, eine Zusammenstellung, die allerdings neu genannt werden muß — doch, was hätte der Deutsche noch nicht verglichen! — Die Wendelin'sche Privat-Satyre richtet sich theils auf das Kunstwerk der Zukunft im Allgemeinen, theils auf Lohengrin und Tannhäuser speciell, und feiert letztere in zwei „Puppencomödien": „Prinzessin Bumsia" und „Zu spät". — Die Idee zur Prinzessin Bumsia verdankt Hrn. Wendelins Unternehmungsgeist den „Grenzboten", welche alle Ursache haben dürften, die Priorität der Witze, die sie einmal gemacht haben, zu wahren, und deshalb auch jenen geistreichen Titel für eine Parodie des Lohengrin sich reserviren sollten. — Dümmer als über Wagner bereits geschrieben, flacher und alberner, als über seine Kunstwerke schon gewitzelt worden ist, kann schwerlich noch Etwas zu Tage kommen. — Dies zum Trost für Hrn. Karl Wendelin!

Vermischtes.

Beim Ausbruch der Cholera in Rom sind aus Besorgniß vor Anhäufung von Menschenmassen in engen Räumen, auf Befehl der Regierung sämmtliche kleine Theater geschlossen worden. Nur im Mausoleum des Kaisers Augustus wird noch unter freiem Himmel fortgespielt. Dieses Mausoleum dürfte das einzige classische Sommertheater sein, welches gegenwärtig existirt.

Nach einem ausführlichen Bericht über das germanische Nationalmuseum in Nürnberg — ein in seiner Art einziges und großartig angelegtes Unternehmen — wird daselbst u. A. eine vollständige Sammlung alter musikalischer Instrumente (theils im Original, theils in genauer Copie) angelegt. Schon jetzt besitzt man eine besondere Kammer voll mittelalterlicher musikalischer Instrumente und Spiele, die möglichst complettirt werden sollen. Wir hoffen später Genaueres über diese interessante Sammlung mittheilen zu können. — Ueber die musikalischen Instrumente des dreizehnten Jahrhunderts, welche im Cölner Dom aus Stein gehauen angebracht sind, verweisen wir auf einen Artikel von Gottschalk Wedel im Jahrgang 1842 (Band 17, Nr. 15) dieser Blätter.

In Oldenburg soll das aufgelöste Hoftheater als Privatunternehmen wieder in Thätigkeit treten. Der bisherige Hofschauspieler Jenke soll, mit Unterstützung der Großherzoglichen Privatcasse, die Direction übernehmen. Also doch im Grunde nur ein maskirtes Hoftheater.

Es hat sich heraus gestellt, daß die bisherige „Große Oper" in Paris nicht weniger als 1700, sage siebzehnhundert Freibillets (die Claqueurs natürlich mitgerechnet) bei jeder Vorstellung auszustellen pflegte. Da das Haus nun nicht mehr als 3100 Zuschauer fassen kann, so verhielt sich bisher die Zahl des zahlenden Publikums zu der der Claqueurs, Recensenten, Componisten, Dichter &c. mit Gratis-Genuß, ungefähr wie 9 zu 11, d. h. unter 20 Zuschauern waren allemal 11 Freibillets. — Das war der neuen kaiserlichen Administration denn doch zu arg, und sie setzte eine Commission nieder, um über die Ansprüche der Besitzer von Freibillets zu entscheiden. Dabei dürfte mancher anspruchslose Künstler sein ihm unersetzliches Freibillet verlieren — die Claqueurs, die Recensenten und die geheime Polizei werden aber wahrscheinlich Nichts einbüßen.

In Stettin war in Folge verschiedener Theatercalamitäten die Bankerotterklärung des Director Hein erfolgt. Die Kaufmannschaft trat aber zusammen und übernahm, in Erwägung, daß alle Privatbühnen der größeren deutschen Städte unter dem Druck der Zeit zu schwer gelitten haben, das ganze Deficit von 40,000 Thalern zur Zahlung. Hein bleibt Director, und ihm wird ein Betriebscapital von 6000 Thalern übergeben, das aus den etwaigen Ueberschüssen erstattet werden soll. — Dies ist also ein Nachspiel nach dem Vorgang der großen Oper in Paris. Allen Respect aber vor der Stettiner Kaufmannschaft, die mehr Einsicht und Kunstsinn beweist als — viele andere Kaufmannschaften! Wer macht's nach? Gelegenheit zu solchen großartigen Subventionen sind nicht weit zu suchen! —

Die Theater-Angelegenheit in Hamburg hat sich ausgeglichen. Man erzählt darüber folgendes Nähere: So un-

begreiflich in einer Stadt von Hamburgs Größe ein Theaterbankerott scheint, hatte man das Ereigniß doch schon lange vorausgesehen. Die künstliche und unnatürliche Zusammenschweißung zweier Bühnen in eine, und die zahllosen, damit verknüpften Schwierigkeiten und daraus sich entwickelnden Unzuträglichkeiten mußten beiden Bühnen den Charakter wirklicher Kunstanstalten rauben. Somit verlor die Kunst durch das Schließen der „Vereinigten Theater" nicht viel. Sowohl das Stadttheater als das Thaliatheater sind auf Actien erbaut, doch würden die Theater auch einzeln nicht haben bestehen können, da der Staat keine Unterstützung leistete. — Das Deficit der Directoren Wurda und Maurice war auf 127000 Mark angewachsen, durch den Bankerott verloren 300 Mitglieder ihre Gage. Da die Mitglieder auf ein Gesellschaftsspiel mit Theilung der Einnahme nicht eingingen, und deshalb die Anstrengungen der Direction, den Wiederbeginn der Vorstellungen auf beiden Theatern zu ermöglichen, umsonst waren, so legte sich die Prätur der Stadt, noch bevor es zur Insolvenzerklärung kam, mit einem Machtspruch in's Mittel. Die bisherige Direction wurde ohne Weiteres zur Auslieferung der Schlüssel des Stadt-Theaters (des ehemaligen Schröder'schen Kunstinstitutes) sowie zur Uebergabe sämmtlichen Inventars, der Theaterbibliothek ꝛc. gezwungen, obwohl die Direction dagegen Protest erhob. Schon vorher war eine provisorische Direction ernannt, und von den Actionären des Stadt-Theaters bestätigt worden. Sie besteht aus dem Kapellmeister Lachner, dem Oberregisseur Rottmayer und Lindemann, und in Stellvertretung Köckert und Starke. Zur Aufbringung der rückständigen Gagen für den Monat Juli, die sich auf 2000 Mark belaufen, ward eine Subscription eröffnet, welche am 4ten August den vollen Bedarf schon deckte. Am 5ten August wurde demnach das Stadt-Theater wieder eröffnet. Das Thalia-Theater bleibt aber geschlossen. Der Zudrang des Publikums zum Stadttheater war bedeutend, sämmtliche Mitglieder beider Bühnen, von jetzt an nur noch Mitglieder des Stadttheaters, erfüllten beim Aufrollen des Vorhanges die Bühne, und wurden von dem Publikum stürmisch begrüßt. Ein Prolog von Dr. Karl Töpfer wurde von Köckert gesprochen. Hierauf folgte eine Ouvertüre von Beethoven, und sodann das von Schröder nach Beaumont und Fletcher bearbeitete Lustspiel: „Stille Wasser sind tief". Am folgenden Tage ward „Don Juan" gegeben, am dritten Göthe's „Faust". Man hatte für den ersten Abend Schröder's Lustspiel gewählt, da er der gute Genius des Hamburger Stadt-Theaters war. Man hofft, daß die stattgehabte Calamität dazu beiträgt, die Hamburger Theaterverhältnisse künftig in andere und bessere Bahnen zu lenken. —

Auch das Mannheimer Theater ist auf einige Zeit geschlossen worden, obgleich man dort jetzt nur ein kleines Interimstheater hat, da das Hoftheater neu gebaut wird. Der Besuch des Theaters hatte aber so sehr abgenommen, daß sogar Jenny Ney, bei ihrem Gastspiel kurz vor dem Schluß des Hauses, fast vor leeren Bänken spielte. Leider verläßt auch der Dirigent des neuen Theaterbaues, der berühmte Maschinist Mühldörfer, Mannheim. Er hat einen Ruf nach Hannover erhalten, und denselben wegen Hindernissen, die man ihm beim Theaterbau in Mannheim in den Weg legte, auch angenommen. Der Ruf des Mannheimer Hoftheaters ist unter solchen Verhältnissen in fortwährendem Sinken. Zwei Hoftheater ist auch zu Viel für das kleine Baden.

Das Conservatorium für Musik unter Leitung von Kühmstedt, welches schon früher projectirt war, soll nun doch noch errichtet werden. Der Großherzog von Weimar habe reichliche Beiträge dazu in Aussicht gestellt. Wir zweifeln noch immer an der Ausführbarkeit des Unternehmens.

Aus Stockholm berichtet man, daß am 26sten Juli das alljährliche Bellmannsfest, im Thiergarten bei Bellmann's Büste, mit Gesang und Musik durch die Bellmannsgesellschaft, Par Bricol genannt, gefeiert worden sei. — Bellmann ist der eigentliche Nationaldichter Schwedens, dessen dramatisch-lyrische Lieder nach einer musikalisch-declamatorischen Tradition von eigens begabten „Bellmannssängern" gesungen, oder vielmehr singend agirt werden. Wer diese originellen Lieder verstehen gelernt hat, versteht erst den schwedischen Charakter und nordischen Humor. In Deutschland ist dieser Dichter noch wenig bekannt.

Die bekannte italienische Sängerin, Signora Angri, die früher längere Zeit in Petersburg sich aufhielt, hat sich mit dem Director der philharmonischen Gesellschaft Pedro Avella in Barcelona vermählt.

Nicht nur Director Wallner in Posen, sondern auch Director Springer in Magdeburg will sich ferner der großen Oper enthalten, und nur die Spieloper cultiviren. — Möchte doch Leipzig denselben vernünftigen Entschluß fassen! Die Spieloper könnte dabei nur gewinnen, die „große" Oper aber Nichts verlieren. — Umgekehrt hat die städtische Behörde in Lübeck dem dortigen Director Engel einen jährlichen Zuschuß von 4000 Thalern angeboten, wenn er eine Oper halten wolle. — Der Zuschuß ist recht gut gemeint, aber was sind 4000 Thaler für den Opern-Etat! Ein Tropfen auf einen heißen Stein. Für 4000 Thaler erhält Lübeck noch nicht einmal eine Primadonna und einen ersten Tenor von nur einigermaßen bedeutenden Mitteln. Es ist jetzt große Theuerung, auch unter den Stimmen! —

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte mit Begleitung.

Louis Friedenthal, Op. 4. Sechs Lieder im Volkstone für Violine und Pianoforte. Leipzig, Whistling. 2 Hefte. à 15 Ngr.

Diese sechs in Liedform auftretenden kleinen Stücke verdienen des Inhaltes wie der geschickten Fassung und interessanten Behandlung der beiden Instrumente wegen Empfehlung. Die technische Schwierigkeit ist in keiner der Partien groß, so daß diese hübsche Gabe auch in technischer Beziehung nur mäßigen Spielern zugänglich ist, falls diese nur richtig aufzufassen und zu denken verstehen.

Für Pianoforte.

Georg Aloys Schmitt, Op. 10. Caprice, Impromptu, Nocturne. **Drei Stücke für das Pianoforte. Hamburg, Jowien. 1⅙ Thlr.**

Der Componist giebt in diesem der Frau Clara Schumann zugeeigneten Werke drei Musikstücke, deren Inhalt ansprechend und Erfindungsgabe bekundend, die Fassung solid, dabei elegant und den an die Technik zu stellenden Anforderungen entsprechend ist. Nur durchaus fertige und auch einer geistigen Auffassung fähige Pianisten dürfen sich an diese drei Clavierstücke wagen, diesen aber sind sie angelegentlich zu empfehlen, umsomehr als sie sich — namentlich das Impromptu und das Nocturno — auch zum Vortrage in größeren Kreisen und Concerten eignen.

Joachim Raff, Op. 56. Drei Salonstücke für Pianoforte. Hannover, Bachmann. Nr. 1 u. 3. à 16 gGr., Nr. 2. 14 gGr.

In den drei vorliegenden Musikstücken (Egloque, Romance und Walse-Etude) tritt das Melodische mehr und frischer hervor, als es oft bei Werken dieses Genres zu finden. Sie sind daher sehr ansprechend und eingänglich. Die formelle Fassung, wie die sehr interessanten, bisweilen neuen und überraschenden Modulationen verrathen die sichere Hand des vollständig fertigen Musikers, der jedoch bei diesen kleinen Stücken eine eben so bedeutende technische Fertigkeit als geistige Reife des Spielers voraussetzt.

H. Litolff, Op. 83. Sechs Lieder ohne Worte für das Pianoforte. Hannover, Bachmann. Nr. 1 und 2. à 8 gGr., Nr. 3. 4 gGr., Nr. 4 und 5. à 6 gGr., Nr. 6. 10 gGr.

Sehr hübsche und ansprechende kleine Clavierstücke von mäßiger Schwierigkeit, die nicht allein zur angenehmen und anregenden Unterhaltung, sondern auch zur bildenden Uebung für Schüler, die bereits etwas im Pianofortespiel leisten, zu empfehlen sind.

Für die Harfe.

C. Oberthür, Op. 91. Bel Chiara di Luna. Impromptu pour la Harpe. **Dresden, Bauer. 20 Ngr.**

— — —, Op. 93. Wiegenlied. Melodie für Harfe oder Pianoforte. Ebend. 7½ Ngr.

— — —, Op. 106. Three caracteristic Melodies for the Harp. **Ebend. 1 Thlr.**

— — —, Op. 116. Fantaisie brillante for the Harp on motives of Flotows Opera Martha, introducing the celebrated irish air: The last rose of summer. **Ebend. 1 Thlr.**

Die Literatur der Harfe ist keine sehr zahlreiche; es werden daher diese Compositionen des anerkannt vortrefflichen Virtuosen allen Spielern der Pedalharfe sehr willkommen sein. Der Componist versteht es, die Schönheiten des Instrumentes in das glänzendste Licht zu stellen ohne übermäßige Schwierigkeiten zu häufen. Vorliegende Werke sind bei aller Brillance daher auch Dilettanten zugänglich. Der Inhalt ist sehr ansprechend und erhebt sich über das Niveau der Salonmusik, zu welcher das „Instrument der Poesie", wie Parish-Alvars die Harfe nannte, sich auch im Grunde nicht eignet. Op. 116 ist ein Concertstück in größerer Form, mit dem jeder tüchtige Harfenist Erfolge zu erringen vermag. Sehr sinnig und melodiös ist Op. 91, doch wird hier eine schon bedeutende technische Fertigkeit vorausgesetzt. Von den drei reizenden Musikstücken in Op. 106 ist das wirkungsvollste des „Virgo Maria"; die Melodie liegt hier in der Lage des Altes und macht dadurch einen ebenso eigenthümlichen als schönen Effect. Op. 93 ist ein anspruchslos auftretendes aber sehr zartes und sinniges Stück.

Intelligenzblatt.

Für Männergesang-Vereine!

In der *Groening*'schen Buchhandlung in Bernburg ist erschienen:

Fünf Lieder für vier Männerstimmen *von Louis Beate.*

Preis 1 Thlr. Die vier Stimmen allein 20 Sgr.

Verlags-Bericht, Monat Juli,
von
Schuberth & C., Hamburg, Leipzig u. New-York.

Blumenthal, J., Les Vacances. 12 Compositions originales et faciles p. Piano.
No. 1. Valse gracieuse. No. 2. Maria-Polka. à 10 Sgr.

Burgmüller, Ferd., Les deux jeunes Pianistes, Rondinos à 4 ms. No. 7. Krebs, Liebchen über Alles. 15 Sgr.

Ficker, Ferd., Pädagogische Bibliothek für das Piano zu 4 Händen. Cah. 1, 2. à 15 Sgr.

— —, Op. 12. Farewell, Nocturne p. Piano. 10 Sgr.

Krug, D., Op. 7. 8 Bonbons pour jeunes Pianistes. 15 Sgr.

— —, Op. 70. 3 Polka de Salon p. Piano. No. 1. La belle Coquette. 15 Sgr.

Lindblad, A. F., Schwedische Lieder mit Pfte.-Begl. mit schwedischem und deutschem Texte. Cah. 11. 1 Thlr. (Silvio an Laura. — Sonst und Jetzt. — Der Greis. — Getäuschte Erwartung. — Der Zweifelnde. — Im Heu. — Der Argwohn. — Reue. — Gruss an das Alter.)

Marschner, H., Op. 132. Lieder für 1 Alt-Stimme mit Pfte.-Begl. und deutsch. u. engl. Texte.
Cab. 3. Lieb' u. Leid, 5 Sgr. Cah. 4. Am Rheine, 7½ Sgr.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Der Abendsegen. Geistliches Lied mit deutsch. u. engl. Texte und Pfte.-Begl. 5 Sgr.

Pierson, H., An Henriette. Lied mit deutsch. u. engl. Text und Pfte.-Begl. 10 Sgr.

Reissiger, C. G., Frühlings-Scene. Lied mit Pfte.-Begl. 10 Sgr.

Schmidt, M. H., „So viel Flocken". Lied mit Pfte.-Begl. 5 Sgr.

Schuberth, Ch., Transcriptions p. Cello, avec Piano. No. 5. Mozart, Adagio. 15 Sgr.

Soussmann, H., Souvenir à Paganini, Caprice de bravoure d'après Vieuxtemps, p. Flûte avec Orchestre 1 Thlr., avec Piano 20 Sgr.

Wallace, W. V., Deux Morceaux de Salon pour Piano. Op. 23. No. 1. La Mélancolie. Op. 24. No. 2. Capriccietto. à 10 Sgr.

Durch alle Musikhandlungen des In- u. Auslandes zu beziehen.

In unserm Verlage sind erschienen:

Joseph Haydn's
Sonaten für Pianoforte u. Violine.

No. 1.	G-dur.	20 Ngr.
No. 2.	D-dur.	20 Ngr.
No. 3.	Es-dur.	15 Ngr.
No. 4.	A-dur.	15 Ngr.
No. 5	G-dur.	20 Ngr.
No. 6.	C-dur.	15 Ngr.
No. 7.	F-dur.	1 Thlr. 15 Ngr.
No. 8.	G-dur (mit Flöte oder Violine).	1 Thlr. — „

Neue correcte Ausgabe in hohem Format.

Leipzig, im Juli 1854.

Breitkopf & Härtel.

Neue Musikalien.

Im Verlage von *Fr. Kistner* in Leipzig erschienen so eben:

Bernsdorf, E., Allegro appassionato für Pianoforte. Op. 8. 15 Ngr.

Eschmann, J. Carl, Romanze und Allegro für Pianoforte. Op. 24. 25 Ngr.

Evers, C., Sonate pour Piano et Violon. Op. 65. 1 Thlr. 15 Ngr.

Jungmann, A., Im Walde. Fantasie über das Lied: „Wer hat dich, du schöner Wald", von F. Mendelssohn-Bartholdy, für Pianoforte. Op. 43. 12½ Ngr.

Krüger, W., 3 Valses caractéristiques pour Piano. Op. 31 No. 1—3. à 10 Ngr.

Molique, B., Concerto pour Violoncelle avec Accompagnement d'Orchestre. Op. 45. 4 Thlr. 10 Ngr.

— —, Le même Concerto avec Accompagnement de Piano. Op. 45. 2 Thlr. 20 Ngr.

Schäffer, A., La petite Madelaine. Rondeau pour Piano. Op. 47. 17½ Ngr.

— —, Der sanfte Heinerich: „Am Sonntag gleich nach Vier", komisches Männerquartett. Op. 48 a. 15 Ngr.

— —, Der sanfte Heinerich. Komisches Lied für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung. Op. 48 b. 10 Ngr.

— —, Der wandernde Knabe. — Der Herzbrief. Zwei Gesänge für eine Stimme mit Pianoforte-Begleitung. Op. 49. 15 Ngr.

Volkmann, R., 3 Gedichte: Am Quell, von G. Pfarrius. — Ich will's dir nimmer sagen, von R. Prutz. — Mein Nachtgebet, von Levitschnigg. Für Sopran oder Tenor mit Pianoforte-Begleitung. Op. 13. 15 Ngr.

Wichmann, H., Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncelle. Op. 19. 1 Thlr. 15 Ngr.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Hierzu eine Beilage von B. Schott's Söhnen in Mainz.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Einundvierzigster Band. № 10. Den 1. September 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Schubert's Alfons und Estrella.

Von

Franz Liszt.

Dies Werk ist 1818, zehn Jahre vor dem Tode des Componisten geschrieben und 1854, also sechs und dreißig Jahre später, zum ersten Male aufgeführt worden.

Es ist bekannt, welch' große Aufgabe Schubert in der musikalischen Kunst löste, wie sein Leben gleichsam aufging in der Tondichtung. Während für manche Künstler das Produciren nur eine episodische Beschäftigung ihres, durch allen möglichen Sturm und Drang und persönliche Nebenthätigkeiten, absorbirten Lebens ist, andere über mühsam ausgearbeiteten Werken grübeln, diese nur einige Stunden des Tages, jene nur einige Jahre ihr widmen, hatte sich Schubert der wirklichen Welt, dem Treiben persönlicher Leidenschaft, so zu sagen seinem individuellen Leben entzogen, um einzig nur Poesie zu erstreben, Musik zu athmen. Er hauchte in ihrem Duft die ganze Seele aus, seine Lebenskraft schien in vollem Erguß seiner Feder zu entströmen. So verdoppelte sich für ihn die Zeit, Jahre drängten sich in Monden zusammen, und wiewohl frühe der Kunst entrissen, ward es ihm gegeben die Reife seines Genius zu erleben, denn die letzten zehn Jahre seines Wirkens wiegen durch Zahl und Bedeutung der geschaffenen Werke das dreifache im Leben eines Anderen auf. Diese seine letzte Lebensepoche war für ihn am reichsten an Erfahrungen, die ihn Natur und Tragweite seines Genius kennen lehrten. Das in Rede stehende Werk darf demnach als ein Product seiner Jugend gelten. Die Schwächen desselben wurden außerdem durch die Schnelligkeit erklärlich mit welcher er zu Werke ging, die ihm nicht Zeit ließ, den Plan seiner Productionen lange zu überlegen, während der Arbeit oder nach ihrer Vollendung sorglich zu feilen, oder sich von dem Verhältniß Rechenschaft zu geben, in welchem sie zur vergangenen und gegenwärtigen Kunst stehen mochte. Rasch seiner Eingebung gehorchend, gab er den in seiner Seele glühenden Gefühlen unmittelbar Ausdruck, belebte wie am Feuer eines edlen Weines an großer Poesie seinen Enthusiasmus und fand nur Genuß, wenn er in göttliche Gesänge die Ueberfülle seines geistigen und poetischen Lebens ausströmen konnte.

Man findet sich schwer in die Voraussetzung, daß ein wie Schubert an substantielle, feine, poetische Nahrung gewöhnter Geist, die Unzulänglichkeit des gewählten Libretto nicht hätte wahrnehmen sollen. Wie er aber die warm und lebendig aus der Lyrik geschöpften Eindrücke wiederzugeben pflegte, ohne die literarische Conception seines Gegenstandes, abgesehen von den in den Versen ausgesprochenen Gefühlen zu untersuchen, so ging er auch an die Composition seiner Oper ohne dies Gedicht einer ausnahmsweisen Kritik zu unterziehen. Außerdem sah er ja tagtäglich italienische Opern mit den mittelmäßigsten Texten große Erfolge feiern, wie leicht verfiel er da nicht dem Irrthum, daß die Geringfügigkeit des literarischen Werthes von Opernbüchern ein unvermeidliches Uebel sei, ohne sich über den Grund desselben lange den Kopf zu zerbrechen. Von den literarischen Heroen seiner Zeit durfte er kein Textbuch erwarten, er lebte ohne nähere Berührung mit ihnen; es ist übrigens zweifelhaft ob ihm selbst im glücklichsten Fall diese ein Libretto geliefert haben würden, daß die Mängel des zu componirenden einleuchtend gemacht hätte. Wenn man sich die poetischen Unterlagen ansieht, die ein Göthe für Opern oder Cantaten bestimmte, kann man sich überzeugen wie abfertigend höchst begabte Poeten zur Musik bestimmte Stoffe damals behandelten. — Schubert lebte in zu bescheidener, ruhmloser Zurückgezogenheit, um bis zu den beneideten Regionen aufgeführter Componisten vorzudrängen. Alfons und Estrella ist niemals gespielt, noch herausgegeben. Wäre sie aufgeführt worden, so konnte die Oper gefallen und hätte ihm vermuthlich zu einer schnelleren Berühmtheit gelangen lassen, als seine genialeren, aber nur langsam sich geltend machenden Lieder. Die dramatischen Anforderungen waren noch nicht zu solcher Entwickelung gediehen, daß das Gedicht für die vorige Generation ebenso unverzeihlich fade hätte scheinen sollen, als für die unsrige. Die Literatur des französischen Kaiserreichs hatte den Geschmack für idyllische Situationen, unverhoffte Wiedererkennungsscenen, Entwickelungen zu allgemeiner Zufriedenheit, für ein Gemisch von militärischen Peripetien und eclogischen Scenen verbreitet; umgestürzte Königreiche, zärtliche Liebe übten täglichen Einfluß auf ihre gegenseitigen Geschicke und ihre Ereignisse mischten sich damals in die Wirklichkeit. Paris fand in jener Zeit großes Gefallen an den Battueca's der Mad. de Genlis, und der darin enthaltenen Schilderung eines in den spanischen Sierren verborgen lebenden Volkes, ganz wie jenes, welches in Schubert's Oper von dem entthronten König Froila zu pastoralem Glück erzogen wird. An melodischem Werth wiegt die Oper jede von den damals so beliebten Gyrowetz'-, Winter'- oder Weigl'schen auf. So wie aber die ebengenannten heute fast von der Bühne verschwunden sind, so kann auch die Aufführung von Alfons und Estrella nur als ein Act der Pietät angesehen werden: es ist die Erledigung einer Ehrenschuld an den fremden Erben, die man dem Gläubiger zu seinen Lebzeiten nicht entrichten konnte. Wäre das Werk zur Zeit seines Entstehens mit Erfolg gegeben worden, so möchte es schwerlich eine Auferstehung gefeiert haben, da es aber unter Ungerechtigkeit zu leiden hatte, so ist es Sache der Künstler es als ein historisches Factum darzubieten, welches zu interessanten Beobachtungen veranlassen kann.

Im ersten Act sehen wir einen König von Léon (Froila), der von einem Gegenkönig entthront sich in eine Bergschlucht zurückgezogen hat, wo er ein unbekanntes Häuflein Bevölkerung beglückt. Sein Sohn (Alfonso), hat so eben den Preis in den Spielen und Uebungen davon getragen, welcher den Sieger auf die Dauer eines Jahres zum Oberhaupt der Jünglinge des Thales macht. Aber dieser Ruhm genügt nicht seinem thatendurstigen Triebe, er möchte die Grenzen überschreiten, in welchen strenge Gesetze seines Vaters seit längeren Jahren die neuen Unterthanen zurückhalten. Er drückt diesem den Kummer aus, den er ob diesen hemmenden Schranken empfindet, zähmt aber dennoch den stürmischen Drang in die Ferne; der Vater verspricht ihm dagegen, daß zu seinen Gunsten jenes Verbot eines Tages aufgehoben werden solle, und reicht ihm als Pfand für die Erfüllung des Gelobten eine goldene Kette. Die Scene verwandelt sich in den Palast des Usurpators (Mauregato), dessen siegreich zurückkehrender Feldherr um die Hand seiner Tochter (Estrella) wirbt, da der König ihm versprochen, jeden Lohn gewähren zu wollen, den er für seine Heldenthaten fordere. Aber Estrella ist ihm abgeneigt; ihr Vater, wenn auch als grausamer Tyrann verschrien, will dem Herzen seiner Tochter keine Gewalt anthun und erklärt, daß nach einem heiligen Spruch nur der Estrella's Hand besitzen werde, der ihm St. Eurich's goldene Kette wiedergewänne, die seit dem Sturz des früheren Königs aus dem Schatze verschwunden sei. Im zweiten Act sehen wir Estrella sich während einer Jagd in Froila's Gebirge verirren und Alfonso begegnen. Die jungen Herzen entbrennen durch das Anschauen gegenseitiger Schönheit zu loher Liebe, und als sie sich trennen gibt Alfonso ihr zum Andenken dieser Stunde die goldene Kette, die er von seinem Vater erhalten. Der verliebte Feldherr hatte währenddem alle möglichen Mauren und Christenschlösser in der Umgegend verheert und geplündert, nirgends aber die fatale Kette entdeckt, und findet es nun viel einfacher, seinen König vom Thron zu stürzen. Er verschwört sich zu dem Zweck mit den Häuptern der

Armee und das kommt sehr gelegen, denn es giebt dieser Entschluß zu zwei der besten Stücke aus der Oper Veranlassung, zu dem Chor der nächtlich in Ruinen sich versammelnden Verschworenen und dem Chor der Edlen, die Mauregato treu bleiben und ihm Vertheidigung geloben. Letzterer empfängt in dem Augenblick die Kunde des Aufruhrs, als seine von der Jagd zurückgekehrte Tochter ihm erzählt, wie ein schöner Unbekannter ihr die Kette geschenkt habe, die dann alsbald als St. Eurich's Kleinod erkannt wird, welche der Orlando furioso ed innamorato so vergeblich gesucht hatte. Im dritten Act liefern die Empörer in einer Froila's Gebirgen nahgelegenen Gegend eine siegreiche Schlacht; der Feldherr begegnet der fliehenden Estrella und ist eben im Begriff sie mit sich fortzuziehen, als auf ihren Hülferuf Alfonso herbeieilt, sie befreit und den Schuldigen gefangen nimmt. Da er erfährt, daß die Flamme seines Herzens die Tochter des besiegten Königs ist, ruft er seine Genossen zu den Waffen und eilt die durch die Niederlage zerstreuten, treugebliebenen Soldaten unter seinem Commando zu versammeln. Die junge Prinzessin findet so lange ein Asyl in diesen einsamen Thalen, wohin das Geschick auch den von den Insurgenten verfolgten Mauregato führt, der nun Froila plötzlich erblickend, diesen für das rachedrohende Gespenst des legitimen Königs hält und von Entsetzen ergriffen Gnade flehend, die geraubte Krone ihm zu Füßen legt. Estrella und bald nach ihr Alfons, als Sieger über die rebellischen Truppen, kommen dazu. Die beiden Könige entsagen dann, nach getroffener Uebereinkunft, ihren Rechten an den Thron von Léon, um ihn dem Liebespaar zu überlassen, welches so die Parteien vereinigt und den Spruch zur Erfüllung bringt. Die Rolle des Froila ist für den Sänger Vogel in Wien geschrieben und enthält mehrere der schönsten Stellen aus der Oper, in der eben Alles von Anfang bis zu Ende nobel gehalten, Vieles graziös und anmuthig ist, immer den bedeutenden Componisten verräth, während nur eines fehlt: das dramatische Element.

Die Oper ist im vollsten Sinn ein Singspiel; sie besteht aus einer Folge von leicht, schön und breit melodisch gehaltenen Gesangstücken. Alles trägt den Stempel von Schubert's Lyrik und Manches dürfte unter das Beste seiner Liedersammlungen aufgenommen werden. Häufig begegnet man seinen Lieblingsintervallen, Schlüssen und Satzwendungen. Aber der Mangel an scenischer Erfahrung und dramatischer Auffassung wird jeden Augenblick bemerklich und die musikalische Wirkung ist an keiner Stelle mächtig genug, um etwa durch symphonische Vorzüge die Mängel zu vergüten. Die Instrumentation spielt eine sehr untergeordnete Rolle und ist eigentlich nur eine für Orchester arrangirte Clavierbegleitung. Besonders sind die häufig angewandten Violenarpeggien, sogenannte Batterien, ermüdend und die Monotonie, mit welcher Accorde, Figuren oder Passagen in verschiedenen Instrumenten verdoppelt sind, ohne daß die anderen auch nur die geringste Episode oder Abwechselung hineinbrächten. Schubert läßt das die Oper begleitende Orchester weit unter die Bedeutung sinken, die ihm durch Gluck und Mozart geschweige denn Beethoven eingeräumt war, während er in seinen Liedern das Piano so wichtigen Antheil nehmen läßt, es meistens zum integrirenden Theil des Ganzen macht, in dem seine Begleitungen eine instrumentale Miniatur, landschaftlichen Hintergrund und Staffage zum Gesang bilden. Duette und Trios erscheinen hier wie eine Folge von Romanzen, die eine nach der anderen von den handelnden Personen absingt, bis sie zum Schluß ihre Stimmen zu einem kleinen Ensemble vereinigen. So naiv und einfach das ist, o wenig genügt es.

Der in kleinerem Rahmen so große Schubert, büßt in weiterem Raum viel von seiner natürlichen Größe ein. Er erfüllte die wichtige Mission das Niveau lyrischer Composition zu erhöhen, ihr eine ungeahnte künstlerische Bedeutsamkeit zu verleihen, sie den höchsten Kunstgattungen gleichberechtigt an die Seite zu stellen; während er aber die Proportion der Lyrik erweiterte, gingen die der Scene über seine Kräfte hinaus und hätten sie vielleicht zerdrückt. Der reiche, mächtige Strom seiner Melodien verlor an Tiefe, da er in ein zu breites Bette geleitet wurde. Man möchte sagen, daß die Strahlen seines Genies mehr Intensität als Tragweite hatten, und zu sehr aus der Ferne die Bühne erreichten, als daß die von ihnen getroffenen Gegenstände den zum Hervortreten nöthigen Schatten geworfen hätten, und so seine Oper mit Peter Schlemihl vergleichen, der dieses zur Wirklichkeit der Körper so nothwendigen Eigenthums beraubt war. So ist auch hier melodisches Wesen in Wahrheit und Realität vorhanden wie Peter Schlemihl's lebendige Person, und doch ist man versucht, sein Dasein zu bezweifeln, weil es den unentbehrlichen Schatten nicht wirft.

Wenn auch allerdings das Libretto sich zu keiner scenischen Entwickelung anließ, so möchten wir fragen, in wiefern Schubert selbst aus einem besseren Süjet Besseres gemacht haben würde? Er ergoß seinen vollen melodischen Gesang in dieser Oper, läßt aber dramatische Zeichnung und declamatorischen Ausdruck überall vermissen. Wer dessen bedarf, kann darin einen Beweis finden, in wie verschiedenartigen Verhältnissen der lyrische und dramatische Tondichter sich bewegen, und wie kindisch die allgemein geltende Meinung ist, daß man mit allen speciellen musikalischen Fachkenntnissen auch zugleich die nöthigen Eigenschaften zum Operncomponiren besitze. Wir sehen hier

nicht nur einen bedeutenden Musiker, sondern einen seltenbegabten, glanzstrahlenden Tondichter die Bedingungen scenischer Wirksamkeit ganz und gar verkennen und uns zu dem Zweifel berechtigen, ob er sie jemals vollständig erfüllt haben würde, da seine Versuche für die Bühne, unter welchen Alfons und Estrella wenn nicht der letzte, doch der bedeutendste ist, unsere Ansicht unterstützen. Wir möchten gewiß am wenigsten reichbegabten Organisationen die Fähigkeit absprechen, sehr unähnliche Leidenschaften und Gefühle in den verschiedensten Formen einer Kunst, selbst in verschiedenen Künsten auszudrücken. Wir haben immer aus Princip gegen die gewöhnliche Manier protestirt, mit welcher man die Künstler nach gewissen Bestimmungen in Kategorien reiht und dann solche Werke vorurtheilsvoll entgegennimmt, die einer anderen Gattung als der früher mit Glück von ihnen cultivirten angehören. Ohne uns auf das Beispiel eines Mozart oder Michelangelo und Anderer zu stützen, werden wir nie zugeben, daß man Künstler wie Kaufläden oder Städte classificirt, die durch irgendwelche Lebensmittel oder Leckerbissen, die durch ihre Weine, jene durch ihre Käse, die eine durch ihre Pasteten, die anderen durch Zuckerwaaren berühmt sind. Trotzdem wäre es unnütz verkennen zu wollen, daß ein Genie nicht immer die Fähigkeit besitzt, alle Formen einer Kunst zu handhaben. Wie die Formen der Natur und alle jene, die das Gefühl in unserer Brust annimmt, haben alle einzelnen Kunstformen ihr berechtigtes Dasein, und jede wird unter dem mächtigen Hauch eines speciell begabten Genies zur glänzendsten und vollsten Entfaltung ihrer Blüthe gelangen. Wir bewunderten in Chopin das Beispiel einer außerordentlichen Fähigkeit, die sich in dem ihr zusagendsten Rahmen zu beschränken wußte; Schubert gewährt ein ähnliches. In seiner arbeitsreichen Laufbahn können die dramatischen und symphonischen Versuche nur als accessorisch betrachtet werden. Besonders hatte das Theater für seinen Blick einen zu weit gedehnten Umfang und für seine plötzliche unmittelbare Inspiration war das Gewebe zu complicirt, welches die Bühne erfordert.

Ein anderes ist es, Gefühle in begrenzte aber scharf ausgeprägte Conturen, in sympathische aber kurze Formeln, in energische aber gedrängte Ausdrücke zu fassen, die man Aphorismen des Herzens nennen möchte, ein anderes, sie erdichteten Personen zu incarniren, diese in widersprechenden Handlungen einen folgerichtigen festen Charakter bewahren zu lassen, ihnen in complicirten Situationen die natürliche eindringliche Sprache, den wahren Accent zu verleihen, durch welchen inmitten ihrer Kämpfe die Leidenschaften zu Tage kommen. Schubert hatte die Gabe, lyrische Inspirationen im höchsten Grade zu dramatisiren. Er verstand die ganze Quintessenz von Gefühl, alle leidenschaftliche Attraction aus wenig umfangreichen Gedichten zu entwickeln, indem er den in wenigen Versen oft mehr offenbarten als geschilderten Schmerzen, Freuden und Empfindungen eine Gewalt des Ausdrucks, blendenden Glanz, durchdringende Intensität, wunderbare Zartheit und Farbenschmelz verlieh, daß wir sie vor unseren Augen emporflammen, von unserer Seele Besitz nehmen sehen, und den wonnigen oder bitteren Nachgeschmack der Eindrücke genießen, die er gewissermaßen durch Tropfen eines magischen Elixiers unseren Herzen mittheilt. In dem kurzen Spielraum eines Liedes macht er uns zu Zuschauern rascher aber tödtlicher Conflicte, läßt uns die abgebrochenen Seufzer und rinnenden Thränen der Agonie schauen und vernehmen, oder den wallenden Pulsschlag beglückter Liebe fühlen, führt uns durch alle Noth und Trauer trostloser Schmerzen oder hebt uns hinauf in die Regionen des Idealen, Unendlichen. Hätte er aber in ausgedehntem Rahmen, durch erhöhte Stufenleiter seiner Personen, dasselbe Ziel erreicht?

Moralische Organisationen sind wie physische verschieden, geistige Eigenschaften und Vorzüge eben so mannichfaltig als körperliche. Bald ist das Auge mehr bald weniger scharf und durchdringend, das Gehör mehr oder weniger fein und richtig, die Muskel- oder nervösen Kräfte bei dem Einen besser entwickelt, als bei dem Anderen. In einem Gemüth ist Melancholie, Träumerei, Gefühl vorherrschend, im anderen Nachdenken, Combination, Berechnung; hier lebhafte, vorübergehende, dort verschlossene, dauernde Leidenschaftlichkeit. Diese sind voll Einfachheit wie einsaitige Instrumente, jene bilden einen ganzen harmonischen Accord. Die letzten sind die Seltensten und nur ihnen ist es verliehen selbst das scheinbar sich Ausschließende in sich zu schließen, die entgegengesetztesten Eigenschaften zu vereinigen, zugleich unmittelbar und reflectirt, begeistert und gelehrt, gewaltsam und sanft, lebhaft und tief zu sein. Und wer die Bühne zu seinem Bereich wählen will, muß in die Reihe der Letzten gehören, denn während die Lyrik größtentheils Sache der Subjectivität ist, verlangen dramatische Werke Objectivirung von Charakteren und Handlungen. So mag es eher vorkommen, daß ein dramatischer Dichter als Lyriker sich auszeichnet, als daß eine lyrische Natur sich mit nachhaltigem Erfolg dramatischer Elemente bemächtigte. Besonders seitdem vom Musiker zur Beherrschung der Scene alle Eigenschaften des Tragikers verlangt werden, wird man unter uns so selten als unter den Schriftstellern Talente finden, die mit den erforderlichen mannichfachen Geistesvorzügen ausgerüstet sind, und es wird vor dem Ergreifen dramatischer Ar-

beiten ein immer ernstlicheres Prüfen der Kräfte stets dringender nothwendig.

Schubert war dazu bestimmt, indirect der dramatischen Muse einen immensen Dienst zu erweisen. Er hat einen vielleicht größeren Einfluß, als man sich bis jetzt klar geworden ist, auf den Opernstyl ausgeübt, indem er in noch höher potenzirter Weise als Gluck die harmonische Declamation anwendend und ausprägend sie zu einer bisher im Liede nicht für möglich gehaltenen Energie und Gewalt steigerte, und die Meisterwerke der Poesie mit ihrem Ausdruck verherrlichte. So verbreitete und popularisirte er die Declamation, erleichterte Eingang und Verständniß derselben und indem er uns die Verbindung edler Dichtung mit gediegener Musik schätzen lehrte, sie mit den pathetischen Accenten der Poesie durchdrang, naturalisirte er gleichsam den poetischen Gedanken im Gebiete der Musik, verschwisterte ihn mit derselben wie Seele und Körper und flößte uns Ekel und Ueberdruß gegen Gesang ein, der sich leidig anklebt an schlechte, herz- und geistlose Verse.

Schubert war eine Natur von reinstem Klang voll Mark und Leben, er glühte von göttlichem Feuer und war gesalbt vom Chrysam des Geistes, aber seine himmlische Muse mit dem in den Wolken verlorenen Blick ließ am liebsten die Falten ihres Azurmantels über Aethergefilde, Wälder und Berge wehen, in denen sie mit launischem Schritt bald sinnend, bald hüpfend umherirrte, und war der künstlich gewundenen Pfade unkundig, auf welchen die dramatische Muse vorsichtig zwischen Coulissen und Lampenreihen einherwandelt; seine geflügelte Strophe fühlte ein unheimliches Bangen vor dem Rasseln des Maschinen- und Räderwerkes. Er ist eher dem Bergstrom zu vergleichen, der sich losreißt von der Brust schneeiger Gipfel und in jähem, schäumendem Wassersturz mit tausend buntfunkelnden Tropfen den Felsenabhang netzt, als dem majestätischen Fluß, der die Ebenen befeuchtet und der Dome Bild in seinem Spiegel verdoppelt. Er ist und bleibt groß in der Kunst, weil in ihr wie in der Natur Größe, Noblesse und Erhabenheit nicht nach materiellen Dimensionen gemessen, — weil ihre Schöpfungen nicht mit Maaß und Gewicht von Handelsproducten gewogen werden, sondern nach jenen unkörperlichen Gesetzen, deren Geheimniß der menschliche Geist besitzt, ohne es entschleiern zu können.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte mit Begleitung.

Joseph Joachim Raff, Op. 57. Aus der Schweiz. Phantastische Ekloge für Pianoforte und Violine. — Hannover, Bachmann. Pr 1 Thlr. 18 gGr.

Wenn der Componist des vorliegenden Werkes zum ersten Male mit einer derartigen Arbeit vor das Publikum tritt, so erkennt man sofort bei einer genaueren Durchsicht, daß er tiefer in das Gebiet, das er betritt, eingedrungen sei als man es bei Erstlingen dieser Art zu erwarten gewohnt ist. Die vollkommene Beherrschung des Technischen und Instrumentalen ist nur das Werk anhaltender Studien, von denen bereits anderwärts Raff überzeugende Beweise geliefert. Mit der Herrschaft über das äußere Material wird uns zugleich auch eine höhere, geistige Seite in diesem Werke aufgezeigt, wodurch der Componist den Boden der ephemeren Salonergötzung verläßt und die Aussicht auf eine zusammenhängende Reihe von Bildern aus dem Gemüthsleben eröffnet. Er giebt uns ein Tableaux, welches Erinnerungen an die Jugendzeit in elegischer Stimmung enthält. Die Benennung „Ekloge" findet ihre Erklärung in der Einwebung des Kuhreigens, des Volkstanzes und des Schifferliedes, die in freier Form gehandhabt, den idyllischen Charakter dem Ganzen aufdrücken und in ihrem von dem Hergebrachten losgelösten äußeren Ausdrucke den Namen „phantastisch" bedingen und rechtfertigen. Die Verarbeitung des Ganzen zeugt nicht nur von einem echten Künstlerfleiße, der sich im Detail besonders bemerkbar macht, sondern auch von einem fruchttragenden Talente, ohne welches jener Fleiß nicht die Anerkennung auf künstlerische Gestaltung erringen könnte. Die technische Ausführung erheischt erprobte Finger. Die enormen Fortschritte, die für beide Instrumente durch Paganini und Liszt gewonnen worden sind, hat der Componist nicht unbeachtet gelassen. Dieser Umstand aber macht das Werk auch nur Spielern ersten Ranges zugänglich. Hatte der Componist bei der Abfassung seines Werkes nur solche Spieler im Auge, glaubte er nur in diesem Sinne und in dieser technischen Ausbeutung demselben die intentionirte Wirkung einzuhauchen und einzuverleiben, so kann, da des Componisten Individualität es einmal mit sich bringt, Niemand eine tadelnde Einwendung dagegen beanspruchen. Allein von dem Standpunkte der Verbreitung in weitem Kreise aus wird gerade diese bis in's Minutiöse ausgeführte virtuose Behandlung ein Hinderniß finden. Außerdem darf gleichfalls nicht verschwiegen werden, daß man dem Werke eben in dieser angedeuteten Behandlung eine gewisse Mühe abmerkt, die einem frischen und lebensvollen Eindrucke hemmend entgegentritt. Und nicht blos von dieser technischen Seite her glaubt Referent dieß bemerkt zu haben. Auch die geistige Seite leidet etwas an Frische der Erfindung und Empfindung. Der Antheil

der Reflexion beim Schaffen hat den Componisten mehr, als es sein eigenes Interesse wünschenswerth erscheinen läßt, geleitet. Er hat gewiß genug Empfindungsfond in sich; auf seinen grünen Matten ist schon manche schöne Blüthe emporgeschossen, die unsere sympathische Theilnahme lebhaft erregte. Also weg mit der grübelnden Reflexion; frisch geschöpft aus der Quelle, die hervorquillt aus der heißaufgeregten Tiefe der Begeisterung. Nur die Sprache der Begeisterung zündet. Möchte die tiefe philosophische Bildung, die Raff anderweit bereits vielfach an den Tag gelegt hat, nicht hinderlich werden an der reichen Entfaltung seines musikalischen Innern, das sich einmal um die philosophischen Vorschriften nichts zu kümmern pflegt. Das Werk ist J. Joachim gewidmet —

Em. Klitzsch.

Aus Darmstadt.

Obgleich der Lerche Frühlingslieder und die Weisen der Darmstädter Musik machenden Welt lange schon verklungen sind, obgleich die Felder den goldenen Aehrenschmuck verloren haben und die Sonne schon anfängt unserem Erdentheil in kleineren Halbkreisen sichtbar zu sein; obgleich alles dieß der Fall ist, so hat Ihr Correspondent vom vorigen Jahr sein Versprechen doch nicht vergessen, und beeilt sich nun über Bemerkenswerthes in letzter Wintersaison Bericht zu erstatten. Er tritt dabei nicht in die Fußtapfen des Referenten eines anderen Musikblattes, der in neuerer Zeit in sichtbar übelwollender, parteiischer Weise, einen hiesigen, unter der Direction des Hrn. Kammermusikus Niederhof stehenden Männergesangverein, bekrittelte, während er einen anderen Musikverein aus dem Grunde mit übertriebener Delicatesse behandelte, weil er diesem Verein, wie man wohl nicht mit Unrecht vermuthet, nahe steht. Und doch hatte dieser, wie es scheint, auf dem Kothurn sein sollende Verein, schon einmal das Unglück, in einer Art umzuwerfen, die jenem Männergesangverein niemals arrivirte; denn ein mehrmaliges Abklopfen und Vonvornbeginnen bei einem Musikstück zählt der Letztere nicht unter seine Reminiscenzen. Auch dürfte die Aufführung von „Bär und Bassa", welche der so sehr geschonte Verein einmal zur würdigen Feier des Cäcilientages los ließ, gewiß Allem die Wage halten, was von dem lieblosen Kritiker des Niederhof'schen Gesangvereins über die Begehung von Mozart's Geburtstag so sehr geahndet wurde. Doch genug von solchen unangenehmen Auseinandersetzungen, zu welchen ich mich überhaupt nur ungern und nur in überwallender Indignation über die Inhumanität entschließen konnte, mit welcher auffallenderweise erst in neuerer Zeit manche Musikproductionen in Darmstadt Beleuchtung erhielten. Man kann der Wahrheit die Ehre geben ohne sie in unfreundliche, lieblose Worte zu kleiden, und man ist weit entfernt der Kunst zu nützen, wenn man nur darauf bedacht ist, die Schattenseiten eines Institutes auf's Grellste hervorzuheben, ohne seines besseren Strebens und seiner lobenswerthen Eigenschaften in anerkennender Weise zu gedenken. Daß ich von diesen Principien durchdrungen bin, werde ich im Laufe des Nachstehenden beweisen.

Das verflossene Winterhalbjahr $18\frac{5}{5}\frac{3}{4}$ zählte drei hervorragende Begebenheiten in dem Musiktreiben Darmstadt, welche daher einer Besprechung werth erachtet werden müssen. Die erste dieser Begebenheiten ist die Aufführung der beiden Wagner'schen Opern „Tannhäuser" und „Lohengrin" auf der hiesigen Hofbühne, welche durch die Thätigkeit des neuen Hofcapellmeisters Hrn. Schindelmeißer ins Leben gerufen wurden. — Im „Tannhäuser" waren in der Darstellung und im Gesang hervorragend: die Damen Marx und Neukäufler (Venus, Elisabeth), und die HH. Pecz und Pasqué (Tannhäuser, Eschinbach); im „Lohengrin" Frl. Rotter und Frl. Marx (Elsa, Ortrud), sowie die HH. Pecz und Breiting (Lohengrin, Telramund). Ganz besonders aber verdient Frl. Rotter als Elsa Erwähnung, da sie, eigentlich Soubrette, in dieser schwierigen Partie wirklich Ausgezeichnetes leistete. — Außerdem ging die Oper „Indra" von Flotow, gut einstudirt und herrlich ausgestattet, als Novität über die Bühne, erfreute sich aber im Ganzen keines großen Beifalls, obgleich die Rollen des Jose und der Zigaretta (Hrn. Wachtel und Frl. Rotter) ihre Wirkung nicht verfehlten. Was weiter durch eine bedeutende Anzahl von Werken bekannter Componisten (auch Mozart war einigemal vertreten) dem Publikum geboten wurde und was die Anwesenheit Ander's von Wien veranlaßte, der in „Lucia", und „Martha" und in „Stradella" kurz vor dem Schlusse der Saison auftrat, lieferte den Beweis, daß die Wirksamkeit der Darmstädter Oper unter der jetzigen musikalischen Oberleitung gewiß keine subalterne genannt zu werden verdient. Wenn nun auch dieser Beweis von einer gewissen Seite nicht anerkannt wird, die nicht lange her ein Vergnügen darin fand eine Aufführung des „Don Juan", wenn schon auf verblümte Weise, schlecht zu machen und förmlich in den Staub zu treten, so stellt sich das Gebaren derselben in so hohem Grade unwahr, dünkelhaft, musikaristokratisch und, durch die Art der Auseinandersetzung, hämisch heraus, daß es sich selbst richtet und daher keine specielle Widerlegung nöthig hat. Ein derartiges argumentum ab invidia macht übrigens auch dem Darmstädter Theater weder Sommer noch Winter.

Als zweite Begebenheit von Bedeutung sind die vier philharmonischen Concerte zu betrachten, welche die Hofcapelle endlich im letzten Winter dem Publikum geboten hat. Diese Concerte sind gewissermaßen als ein großes Ereigniß in dem Musikleben Darmstadts anzusehen, da etwas Derartiges trotz des langgehegten allgemeinen Wunsches, trotz der vorhandenen Mittel und trotz des Beispieles so vieler anderen Städte, welche bei weitem nicht so gut wie die hiesige Residenz bedacht sind, bis jetzt nicht ermöglicht werden konnte. Darum kann man auch dafür den Dank dem neuen Kapellmeister Hrn. Schindelmeißer, der sie in's Leben rief, um so weniger vorenthalten, als dadurch schon manches für uns Neue ausgeführt und den Musikfreunden Darmstadts überhaupt ein Kunstgenuß bereitet wurde. Indessen darf ich doch eine Bemerkung hinsichtlich des Programmes nicht unterdrücken, welche einer steten Berücksichtigung nicht unwerth sein möchte. Es kann nämlich dem gebildeteren Theil des Publikums, auf welchen gewiß bei solchen Concerten am meisten Rücksicht genommen werden muß, nur angenehm sein, wenn er durch die Stücke, welche den Gesang repräsentiren — mögen es nun Arien, Lieder oder größere Vocal-Musikstücke sein — in derjenigen Illusion erhalten wird, in welche ihn die Instrumental-Meisterwerke eines Haydn, Mozart und Beethoven (für diese wird man vor Allem dankbar sein) versetzt haben. Wenn man nun dem Rechnung trägt und nur Classisches bietet, was bei so viel anerkannt Gutem nicht schwer fällt, so wird man nicht allein die Productionen zur Freude der unterrichteten Theilnehmer doppelt interessant machen, sondern wird auch dem edlen und reinen Charakter treu bleiben, welchen derartige Concerte principiell beanspruchen müssen. — Es wurden in den berührten Concerten sechs Ouvertüren vorgetragen, darunter drei von Mendelssohn (Fingalshöhle — Schöne Melusine — Meeresstille und glückliche Fahrt), eine von Cherubini (Wasserträger), eine von C. M. v. Weber (Jubel-Ouvertüre) und eine Concert-Ouvertüre von Franz Messer. Symphonien kamen vier zur Aufführung, nämlich zwei von Beethoven (A-Dur, Nr. 7 und F-Dur, Nr. 8), eine von Mozart (C-Dur, Jupiter), eine von Niels Gade (C-Dur) und außerdem die von Schindelmeißer für's Orchester arrangirte Sonate Pathétique von Beethoven. An Concertpiècen für Instrumente wurden drei geboten: Es-Dur-Concert für's Pianoforte und Romanze für die Violine von Beethoven, ferner noch das Quartett-Concert für vier Violinen von L. Maurer. Die Romanze wurde von Hrn. Leidhecker und das Quartett-Concert von demselben und den Hrn. Niederhof, Fr. Thomas und Wack, sämmtlich Kammermusiker bei der Hofcapelle, recht schön vorgetragen; das Es-Dur-Concert von Beethoven aber spielte mit vielem Schwung und Ausdruck Frl. Antonie Weber, eine Tochter Gottfried Weber's und eine talentvolle Dilettantin. Außer allen diesen Nummern wurden noch mehrere Gesangspiècen durch die Damen Marx und Rotter, und eine Declamation des Schiller'schen Gedichtes „der Gang nach dem Eisenhammer" durch Hrn. Kühn mit Musik von B. A. Weber zu Gehör gebracht und mit Beifall aufgenommen. — Ich habe das Programm aus dem Grunde speciell berührt, um zu zeigen, daß größtentheils Beachtenswerthes vorgetragen wurde, und es bleibt mir nun nichts mehr übrig als noch einige Worte über die Ausführung der Symphonien beizufügen. Wenn die hiesige Hofcapelle hinsichtlich des Vortrages von größeren Orchester-Werken und namentlich der Beethoven'schen Symphonien zu loben ist (und dieses Lob kann man ihr nicht versagen), so muß man dabei der gewandten Direction des Hrn. Schindelmeißer Erwähnung thun; indessen darf dabei auch nicht unbemerkt bleiben, daß der erste Hofcapellmeister, Hr. W. Mangold, schon in den dreißiger Jahren mehrere Symphonien von Beethoven (D-Dur, C-Moll, Eroica, Pastorale) mit Umsicht und sehr anerkennenswerther künstlerischer Auseinandersetzung einstudirt und also zu der höheren Vortragsweise, welche diese Kunstwerke ohnstreitig erfordern, bei dem Darmstädter Orchester den Grund gelegt hat. — Daß die Concerte als ein lang entbehrtes Bedürfniß betrachtet und daher fortbestehen werden, unterliegt wohl keinem Zweifel, und daß die mit dem Arrangement betrauten Personen auf die vorhin ausgesprochenen Wünsche hinsichtlich eines rein classischen Programmes stets geeignete Rücksicht nehmen, darf man ebenwohl hoffen. Und so sehen wir denn einigen genußreichen Abenden auch im bevorstehenden Winter entgegen, und bitten für das schöne Unternehmen um des Himmels besten Segen. —

Ich komme nun zu der dritten bemerkenswerthen Begebenheit im Darmstädter Musiktreiben; es ist der schon im Spätsommer ins Leben getretene Kirchen-Musikverein unter der Direction des Hrn. Hofmusikdirectors C. A. Mangold. Dieser Verein, meistens aus Mitgliedern des hiesigen Dilettantenvereins bestehend, hat bis jetzt vier Aufführungen in der Stadtkirche auf eine für Dilettanten würdige Weise veranstaltet, darunter zwei mit Hinzuziehung eines Theiles der Hofcapelle (Paulus und Messias). Es würde lächerlich sein, dem Hrn. C. A. Mangold die Anerkennung vorzuenthalten, daß er ein höher gebildeter Musiker, ein tüchtiger Componist und ein guter Director ist, und daß er es auf's Beste versteht, ein Musikwerk mit Umsicht einzuüben und in gehöriger künstlerischer Reife zu Gehör zu bringen. Ferner ge-

bührt ihm das Verdienst, den Kirchenmusikverein in's Leben gerufen und den Dilettantenverein, seit er dessen Leitung übernahm, bedeutend vervollkommt und so gehoben zu haben, daß dieser Verein mitunter Productionen im Chorgesang liefert, welche eine bessere Kritik zum Urtheil auffordern können. Wenn der Dilettantenverein aber, wie dieß in neuerer Zeit geschah, durch die Presse auf eine Art und Weise in den Himmel gehoben wird, die Alles, was sonst hier existirt, als nichts bedeutend und wie man hierorts zu sagen pflegt „Schund" erscheinen läßt, so geschieht mit solchen Uebertreibungen sicher dem Director kein Gefallen, weil man damit der Wahrheit die Ehre vorenthält; denn der berührte Verein ist, obgleich er vielleicht hier in Darmstadt das Beste im Massengesang leistet, doch noch weit entfernt etwas rein Musterhaftes zu produciren, weil er die hierzu berechtigenden Eigenschaften, (feinste Nuancirung, richtige und Maß haltende Energie und den nöthigen künstlerischen Schwung im Vortrage) noch nicht erlangt hat. Damit soll nun Hrn. Mangold durchaus kein Vorwurf gemacht und sein Verdienst nicht herabgesetzt werden; er thut und leistet mit seinen Mitteln das irgend Mögliche. Aber gerade deshalb wird er auch das Geriren eines hier existirenden, sich über Alles erhaben dünkenden musikalischen Junkerthums verwerflich finden, das den Stein der Weisen in der Kunst gefunden zu haben glaubt und daher gleich bei der Hand ist, sich dem entsprechende Urtheile über sich selbst und seinen Anhang zu erlauben. Der Dilettantenverein ist eine Gesellschaft, bei welcher nicht geläugnet wird, daß sie das Bessere und Beste in der Musik anstrebt; dies und was sie bei diesem Streben erringt und was sie schon errungen hat, wird daher auch bei mir eine stets gerechte Würdigung finden. —

Ich könnte nun zum Schlusse meiner Correspondenz eilen; denn was sonst noch von reisenden Virtuosen und anderen Gästen unsere Residenz berührte, konnte man just als keine angenehme Berührung begrüßen, es wird sich daher gerne in die Kategorie des Nichtbemerkenswerthen versetzt sehen. Da ich aber mit Betrübniß wahrnehme, daß ich durch meine Zeilen manche Klagen und ernsthafte Erwiderungen vor Ihr Auge, verehrter Hr. Redacteur, und vor das der Leser Ihres Blattes bringen mußte, so will ich vor dem Ende auf einige Erheiterung Bedacht nehmen. Ich berichte daher noch über etwas Unerhört-Wichtiges, Nochniedagewesenes, das zugleich bei fortschreitender Vervollkommnung ganz geeignet ist eine auffallende Einwirkung auf die Kunstrichtung unseres Vaterlandes zu äußern; es ist eine in Darmstadt etablirte Musik-— Bäckerei! Es soll nämlich ein junger Bäcker, ein Hauptpfiffikus, den Gesang von allerlei nächtlichem Gethier (Uhus, Ratten, Fledermäuse u. s. w.) auf eine geniale Weise in Musik transponiren und denselben unerklärlich gewandt seinen teigigten Erzeugnissen mittheilen, so daß durch die geschickte Verknetung der gebotenen Weisen Polkas, Märsche, Mazurkas &c. in der abgerundetsten Form zu Tage kommen. Er salzt und kümmelt sie daneben sehr charakteristisch, namentlich in rhythmischer und harmonischer Beziehung, während er das Knistern des Strohfeuers und den entstandenen Dunst sinnend beobachtet, und expedirt sie dann unreif in seinen Ofen. Bereits soll eine namhafte Sammlung von Machwerken, locker und hohl, aus dieser ergiebigen Musikbäckerei erschienen sein, die einen bedeutenden Fortschritt in der musikalischen Literatur documentiren, die ferner den großen Vortheil haben, daß man sie bei ihrer zweifachen Vorzüglichkeit ohne Bauchgrimmen doppelt genießt, und die, ohne Rücksicht auf die große Bescheidenheit des talentreichen Mehlverarbeiters, verdienten, daß sie bei der Bräunung die Widmung an Potentaten und Nationen durch einen Apparat an die Stirne erhielten. Die Kunst geht zuweilen buchstäblich nach Brod. Heil dem Streben dieses jugendlichen Musikvervollkommnungs-Genies! —

Kleine Zeitung.

Aus Biel im Kanton Bern (in der Schweiz) berichtet man, daß daselbst am 13ten und 14ten August das diesjährige Bernische Kantonal-Gesangfest stattgefunden habe. Wie bei allen schweizerischen Sängerfesten war der erste Festtag der Gesangaufführung in der Kirche und dem gemeinschaftlichen Festessen auf einem wunderherrlichen, von hohen Linden beschatteten Platz dicht am See gewidmet. Am zweiten Festtage ward eine Sängerfahrt auf die Petersinsel veranstaltet. Das Fest war vom herrlichsten Wetter begünstigt, und kein Mißton trübte die Freude.

Vom Emmerthal und Oberland war kein Verein anwesend, aus dem Mittellande und vom See dagegen hatten sich die Sänger zahlreich eingefunden und bildeten im Chorgesang eine schöne Tonmasse. Die Aufführung war im allgemeinen eine ziemlich gelungene. Von eigentlichen Kunstleistungen kann bei Festen dieser Art nicht wohl die Rede sein; hierzu fehlen die wesentlichsten Bedingungen. Ihre eigentliche Bedeutung liegt vielmehr in dem Streben, den deutschen Volksgesang in allen Dörfern zu pflegen, und durch größere jährliche Vereinigungen den einzelnen Vereinen neue Anregung zu geben.

Die deutschen Componisten, namentlich Mendelssohn und Kreuzer waren in den Liedervorträgen stark vertreten. Im Wettgesang befriedigten die Chöre aus Freiburg,

Solothurn und Bern am meisten, ihr Vortrag war von wirklich künstlerischem Geiste durchweht. Die Freiburger sangen ein französisches Lied, das vorzüglich durch seine scharfen, marschartigen Rhythmen und dynamischen Effecte wirkte. Freiburg ist übrigens die einzige Stadt in der französischen Schweiz, in welcher der vierstimmige Männergesang gepflegt wird, und es ist hervorzuheben, daß dabei den deutschen Compositionen ein verhältnißmäßig großer Einfluß mit vieler Vorliebe eingeräumt wird.

Viel höher als die künstlerische Bedeutung dieser Feste, ist ihre Einwirkung auf das sociale Leben anzuschlagen. Nicht nur verschwinden von Jahr zu Jahr mehr die trivialen Gassenhauer, und machen den deutschen Quartetten und Liedern Platz, sondern ganz besonders tragen sie auch dazu bei, den politischen Parteihaß zu dämpfen, und in den Hintergrund zu drängen. Schon seit längerer Zeit sind diese Gesangfeste im Kanton Bern der einzige neutrale Boden, auf welchem sich die politischen Parteien zu gemeinschaftlichen Kunstbestrebungen vereinigen, allen Haß vergessen und sich nur als Menschen fühlen, die sich gemeinsam freuen und zu immer besseren Leistungen anfeuern wollen. Auch bei gegenwärtigem Feste zeigte die große Volksmasse durch ihre ganze Haltung, daß die veredelnde Wirkung des Gesanges nicht blos für den Augenblick wirkt, sondern im Leben nachklingt und in einer sittlich gehobenen Stimmung die edelsten Blüthen treibt.

A. Z.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Die renommirte Harfenspielerin Frau Parish-Alvars, geb. Levi, aus London, hat sich einige Zeit in Leipzig aufgehalten. — Ebenso waren der Musikdirector Tausch aus Düsseldorf (Schumann's Nachfolger) und der Musikdir. Meinardus daselbst anwesend.

In einem großen Concerte, welches am 12ten August in Baden-Baden stattfand, traten die Sängerinnen Alboni und de la Grange, der Tenorist Gardoni, der Hornist Vivier und die drei Violoncellisten Batta, Coßmann und Seligmann auf.

Der Bassist Schott hat die Leipziger Bühne verlassen, und sich nach Hannover begeben, woselbst er am Hoftheater engagirt wurde.

Die, jetzt in London soviel „Anklang" findende Sängerin Caradori soll nach dem Berliner „Echo" eine Deutsche sein, und vor zehn Jahren schon als Mad. Janik in Posen und Breslau gesungen haben.

Mad. de la Grange hat in Frankfurt a. M. gastirt, und im Barbier von Sevilla großes Furore gemacht.

Frl. Elise Schmidt, früher am Dresdener, jetzt am Hannöver'schen Hoftheater, hat gleichfalls in Frankfurt a. M. gastirt, und trat zuerst in „Czaar und Zimmermann" mit Beifall auf. Ihr Rollenfach ist das der Opern-Soubrette, ihre Stimme ein schöner Mezzo-Sopran. — Sie war früher Gesangsschülerin von Ferd. Böhme in Dresden, dem Lehrer von Frl. Schwarzbach in München, Frl. Mayer in Prag, Frau Förster ꝛc., dessen Schülerinnen sich jetzt mehr und mehr über die deutschen Bühnen mit vielem Erfolg verbreiten.

Obgleich die ersten Gesangskräfte Berlin's, Frl. Wagner, Frau Köster, Frl. Tuczek und Formes noch auf Kunstreisen begriffen sind, hat am 15ten August die Berliner Oper mit Auber's „Feensee" wieder begonnen. Frl. Trietsch sang die Hauptpartie.

Adolph Henselt hat Petersburg verlassen und begiebt sich nach Deutschland.

Vieuxtemps bereist die Bäder. — In Spaa gab er ein sehr besuchtes Concert, und concertirt gegenwärtig in Ostende mit dem belgischen Claviervirtuosen Gregoir. Er macht Propaganda für Meyerbeer's „Nordstern" mit zwei Duos über Motive des Nordsterns, die von Kullak und Vieuxtemps und von Grégoir und Léonard componirt wurden. — „Nur immer practisch und zeitgemäß!" —

Mad. Cabel, die gegenwärtig an der Pariser Opéra lyrique engagirt ist, bleibt dort noch ein Jahr, und ist dann auf fünf Jahr für die Opéra comique engagirt. Sie erhält 40000 Frcs. Gehalt und drei Monat Urlaub.

In Meyerbeer's Nordstern in Stuttgart wird der Bassist Schüttky den Czaar als erstes Debüt singen.

Musikfeste, Aufführungen. Zu Ehren des Fürsten und der Fürstin von Wied, welche in Begleitung der Componisten Ritter Neukomm und Musikdirector G. Reichardt aus Berlin, Cöln besuchten, veranstaltete der Männergesangverein im Casino ein Morgen-Concert, welches mit dem Vortrag einer, von der Fürstin Maria von Wied gedichteten, und Ritter Neukomm für Solo-Quartett und Männerchor componirten Hymne eröffnet wurde.

Die von der Königin Hortense, Mutter des jetzigen Kaisers Napoleon, componirte, und am 15ten August in der großen Oper zu Paris aufgeführte Cantate „à la Gloire", hat nach dem Moniteur „les plus chaloureuses acclamations" erregt. — Man ist in Zweifel, ob dieser Beifall der „Musik" oder dem „Ruhm Frankreichs" gegolten hat. Ueberhaupt dürfte — natürlich nur in „musikalischen" Angelegenheiten — der Moniteur ein sehr zweifelhafter Referent sein.

Bei den feierlichen Exequien des höchstseligen Königs Friedrich August von Sachsen wurden in der katholischen Kirche zu Dresden ein Requiem von Reißiger und eine Messe von Schuster aufgeführt.

Die mit vielem Geräusch wiederholt angekündigten großen Concerte der Kapelle in München scheinen sehr an der Schwindsucht zu leiden. Erst wollte man alle Wochen zwei Concerte haben, dann jede Woche eines geben, und schließlich mußte man die Aufführungen sosehr reduciren, daß bis zum 27sten August überhaupt nur erst ein Concert (am 14ten August) stattgefunden hat! Dieses Concert war sehr schwach be-

sucht — man weiß nicht, ob das Programm oder die Cholera daran Schuld war. — Zu dem Programm, welches wir schon mitgetheilt haben, tragen wir noch nach, daß Frau Behrend-Brandt die Arie aus Titus sang, und Lauterbach die Gesangscene von Spohr spielte. — Von der projectirten „komischen Oper" im Odeon verlautet keine Sylbe mehr. Von der classischen Oper im Hoftheater hörte und sah man noch immer Nichts. Im Gegentheil brachte das Repertoir folgende weitere, nichtsweniger als classische Opern: Robert der Teufel von Meyerbeer, Czaar und Zimmermann von Lortzing, Yelva von Reißiger, Auber's „Stumme von Portici" und Tony vom Herzog Ernst von Sachsen-Coburg. — Die letztere Oper soll, wie schon früher in München, mit Beifall aufgenommen worden sein.

Am 4ten bis 6ten Juni fand zu Baltimore in Nord-Amerika ein großartiges Sängerfest statt, an dem sich die vorzüglichsten Gesangvereine der großen Republik betheiligten. Baltimore stellte sieben Gesangvereine mit 300 Sängern; der Norden sandte ungefähr 900 Sänger. New-York war durch neun Vereine vertreten, Philadelphia durch acht, Washington durch einen; außerdem hatten noch sieben andere Städte ihre Vereine zur Feier abgesandt. Ungefähr 8300 Personen bildeten das Auditorium. Der Enthusiasmus war allgemein.

Neue und neueinstudirte Opern. „Le ciel tonne" ist der Titel eines neuen Productes von Ad. Favre, welches Nicolas Ponsin in Musik gesetzt hat. Die Tendenz ist religiös, das Stück wird also sein Glück machen.

„Der Eber der Ardennen oder das Schloßgespenst" heißt ein Melodrama, das gegenwärtig zu den gesuchtesten „Zugstücken" in Paris gehört. Den größten Reiz bildet die Erscheinung des Gespenstes, welches namentlich die Jugend, und ganz besonders „junge Frauen" (!) sehr amüsiren soll. — Ist kein Uebersetzer für das Zugstück bei der Hand? —

Vincent Wallace, der Componist der Opern: „Maritana", „das böhmische Mädchen" ꝛc., ist von New-York nach London zurückgekehrt und will demnächst in London zwei neue große Opern seiner Composition aufführen, womit wir in Deutschland hoffentlich verschont bleiben.

Der Concertmeister Ferdinand David in Leipzig soll dem Vernehmen nach eine Cantate componiren, zu welcher Dr. O. Liebel den Text gedichtet hat. Dieser behandelt eine Episode aus „Sakontala" von Kalidasa in ähnlicher Weise, wie Gade's Comala eine Episode aus den Ossian'schen Dichtungen.

Halévy componirt eine neue Oper für die opéra comique, in welcher Mad. Cabel die Glanzpartie übernehmen soll.

In Kassel wird eine neue Oper vom Kapellmeister Bott zum Geburtsfest des Kurfürsten aufgeführt. Sie heißt „der Unbekannte", der Text ist von Biberhofer.

Zur Feier des Geburtstages des verstorbenen Königs von Preußen wurde Solié's, zu Anfang unseres Jahrhunderts componirtes Singspiel „das Geheimniß" aufgeführt. Vorher ging der große Sieges- und Festmarsch mit dem preußischen Volksgesange „Borussia" von Spontini, eine pompöse Composition, die namentlich auf Masseneffecte berechnet ist. Die sämmtlichen Musikcorps der Berliner Garnison unterstützten dabei die königl. Kapelle.

Zum Geburtstag der Königin von Preußen (13. Novbr.) wird Gluck's Orpheus in Berlin neu in Scene gesetzt. Johanna Wagner singt den Orpheus, Frau Köster die Euridice.

Lvoff hat ein neues Singspiel componirt. Es heißt: „der russische Bauer und die französischen Marodeurs" (!), spielt im Jahre 1812 und wird in Petersburg jetzt unter großem Zulauf gegeben. Das läßt sich denken. Wegen der Composition frequentiren die Russen das Stück aber wahrscheinlich nicht, sondern wegen des „höchst zeitgemäßen" Textes.

Das Wiener Hofoperntheater hat während der ersten sechs Monate dieses Jahres sechs Opern-Novitäten gebracht. In jedem Monat eine neue Oper — so ist es recht und billig. — In den sechs letzten Monaten hat das Dresdner Hofoperntheater aber nicht eine Novität gebracht, sondern nur „Zampa", neueinstudirt. In dieser Hinsicht steht Dresden einzig da! —

Die große Oper in Paris beginnt ihre regelmäßigen Vorstellungen erst am 1sten September. Mad. Stoltz wird zuerst in ihrer ehemaligen Glanzrolle, der Leonore in Donizetti's „Favoritin" auftreten. (Siehe darüber Liszt's Artikel in Nr. 6 dieses Bandes.) Sodann wird Mad. Donati in Halévy's „Jüdin" auftreten. — Man studirt ferner an der „großen Oper" Mercadante's „Schwur" mit dem neuen Text „Henriette d'Entragues". Am 15ten September soll die neue Oper „die blutige Nonne" daran kommen. Die Oper „Santa Chiara" vom Herzog von Gotha wird ebenfalls mit großem Fleiß einstudirt. Die ersten Gesangskräfte, so wie die Berühmtheiten des Ballets sollen darin beschäftigt werden, die Ausstattung soll sowohl in der Scenerie wie im Costüm prachtvoll sein. Diese feine Aufmerksamkeit des Kaisers von Frankreich gegen den deutschen fürstlichen Componisten ist höchst anerkennenswerth.

Todesfälle. Im Bad Ischl starb der Theaterdirector Carl aus Wien.

Am 21sten August starb in Freiberg der dortige Musikdirector August Ferdinand Anacker, in den weiteren musikalischen Kreisen namentlich als Componist des „Bergmannsgrußes" und anderer Gesangscompositionen bekannt. Sein musikalisches Wirken in Freiberg war ein sehr erfolgreiches und anerkennenswerthes, sein Verlust wird allgemein bedauert.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

Nicolai Berendt, Op. 1. Drei Fugen für das Pianoforte. Hannover, Bachmann. 12 gGr.

Die erste und dritte dieser Fugen sind vierstimmig, die zweite zweistimmig. Außer einer tüchtigen und gewandten Technik und vollständiger Beherrschung der Form, wie man sie in einem Op. 1 nicht allzuoft finden wird, giebt sich in den drei interessanten Stücken auch eine gewisse melodische Kraft kund, was bei der strengen Form umsomehr Anerkennung verdient. Es wird gewiß jeder gebildete Clavierspieler diese Fugen nicht ohne Befriedigung aus der Hand legen. Wir können nicht umhin, dem Componisten zu diesem ersten Debut vor der Oeffentlichkeit Glück zu wünschen.

Für Pianoforte zu vier Händen.

J. Haydn, Trios für Pianoforte, Violine und Violoncell. Arrangement für das Pianoforte zu vier Händen von C. Burchard. Nr. 6. E-Moll. Magdeburg, Heinrichshofen. 1 Thlr.

Es ist dies die erste derartige Ausgabe des E-Moll-Trios von Haydn. Das Arrangement ist mit Geschick und Verständniß gemacht, es wird daher Freunden der classischen Musik sehr willkommen sein.

Lieder und Gesänge.

E. Gräfin Schlick, Op. 8. Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Hamburg, Jowien. ½ Thlr.

— — —, Op. 10. Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Ebend. ½ Thlr.

In vorliegenden Liedern zeigt sich ein anerkennenswerthes Streben unterstützt von Gewandtheit in der formellen Gestaltung und einem ansprechenden, wenn auch nicht sehr hervorragenden Talente. Das erste, Franz Liszt zugeeignete Heft enthält die Gesänge: „der Geisterkönig" von Ludwig Pfau, „Gute Nacht" von Leonhard Lentsch und „Lieder der Nacht" von Ed. Mauthner. Das Gedicht von L. Pfau ist bezüglich der Musik ebenso wie das dritte Lied in Op. 10: „der Jäger und seine Mutter" im Balladen- oder Romanzenton gehalten, während die anderen zwei Gesänge in Op. 8 und die in Op. 10 enthaltenen: „das Glöcklein" von E. Baronin Pfeil und „die Bebette" von Schultes mehr rein lyrischer Natur sind. Einige nicht berechtigte Textwiederholungen und sinnwidrige Declamationen hätten wir im Interesse der übrigens anständigen Gesänge hinweggewünscht.

W. Speidel, Op. 6. Drei Frühlingslieder von Em. Geibel für eine Singstimme mit Begleit. des Pfte. Leipzig, Peters. 15 Ngr.

Es verdienen diese Lieder wegen des aus ihnen ersichtlichen tüchtigen Strebens Anerkennung. Der Componist giebt die einfachen und gut empfundenen Weisen in einer entsprechenden künstlerischen Gestalt und vermeidet mit Glück alle die bekannten und zum Ueberdruß gehörten Gemeinplätze, ohne sich in unerquickliche Künsteleien zu verlieren. Wir wollen nicht verfehlen, Sänger, die Besseres verlangen, auf dieses Werkchen aufmerksam zu machen.

Hermann Bethke, Op. 2. Zwei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, C. F. Kahnt. 10 Ngr.

— — —, Op. 3. Zwei Lieder für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Ebend. 10 Ngr.

In diesen kleinen anspruchslosen Liedern ist ein Talent nicht zu verkennen, das von gutem Streben beseelt ist und gewiß gern sein Bestes geben will. Weil wir jedoch von der Begabung dieses angehenden Componisten überzeugt sind und weil wir die anständige Kunstgesinnung desselben erkennen, möchten wir wünschen, daß diese Lieder nicht veröffentlicht worden wären, denn sie entbehren noch des Grades von geistiger Reife, der zum Hervortreten berechtigt. Der Componist scheint es noch nicht zu verstehen, den Inhalt des Gedichtes musikalisch entsprechend wieder zu geben, es ist bei ihm die Melodie noch ganz getrennt von dem Gedicht und er thut dem Sinne des letzteren zum Besten der ersteren oft Gewalt an. Wir haben dabei weniger die nicht immer sinngemäße Declamation im Auge, als vielmehr den Zwispalt zwischen dem inneren Wesen der Melodien und dem Geist der Gedichte. In formeller Beziehung begegneten uns einige Ungewandtheiten, lobenswerth sind dagegen die gesangsmäßige Behandlung der Menschenstimme und das Geschick, mit dem die Begleitung im Allgemeinen gesetzt ist. Der Componist hat die natürlichen Mittel, etwas Tüchtiges im Liedfache leisten zu können, er wird sein Ziel auch erreichen, wenn er den bisher gemachten Studien in dem Musikalisch-Technischen auch solche — und zwar sehr ernste — auf rein geistigem Gebiete folgen läßt und sich in Folge dessen über die Anforderungen klar gemacht hat, die man zur Zeit an ein gutes Lied stellen muß.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Hierzu eine Beilage von C. F. Kahnt in Leipzig.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig**.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

P. Mechetti qm. **Carlo** in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Einundvierzigster Band. **№ 11.** Den 8. September **1854**.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Zur Rehabilitation

der Original-Recitative zu Mozart's „Figaro“.

Die Wiedereinführung der Original-Recitative zu Mozart's „Don Juan“ — in Dresden, Karlsruhe, Leipzig, Gotha u. a. O. — ist allenthalben von der Kritik, vom Publikum und theilweise auch von den Sängern mit so entschiedenem Beifall begrüßt worden, daß man hoffen darf, diese Recitative nach und nach auf allen Bühnen wieder erscheinen zu sehen. Ist nun nicht zu leugnen, daß Don Juan vor Allem dieser Recitative bedurfte, theils um die dramatisch-musikalische Einheit wieder herzustellen, theils um den wahrhaft kindischen Dialog auszumerzen — (obgleich noch immer zu wünschen übrig bleibt, daß auch der Text der Don Juan-Recitative nochmals, und zwar besser bearbeitet wird, als bis jetzt geschehen ist) — so muß man doch nicht weniger wünschen, daß auch die Recitative zu den anderen Opern, zu welchen Mozart selbst die Musik schrieb, wieder in ihre Rechte eingesetzt werden. Und hier sollte man mit dem Figaro den Anfang machen, da dieser nach Don Juan die größte und mit Recht verbreitetste Oper ist. Der Dialog im Figaro ist zwar bei weitem besser, als in Mozart's übrigen Opern, da hier das Muster des geistvollen Lustspiels von Beaumarchais vorlag, doch ist deshalb noch kein Grund vorhanden, die Recitative zu verbannen, welche in jedem Fall auch der komischen (und nicht nur der großen) Oper angemessener sind, als das gesprochene Wort. Zumal die Recitative vorhanden sind, bedarf es darüber gar keiner weiteren Discussion. Man hat nichts Anderes zu thun, als den Mozart'schen Intentionen allenthalben, also auch hier, streng zu folgen.

Sollten die Recitative zu Figaro den betreffenden Directionen noch unbekannt oder unzugänglich sein, so sei hier nochmals in Erinnerung gebracht, daß die Original-Partitur dieser Oper sich in den Händen des Cantors und Organisten Hrn. Volkmar Schurig in Dresden befindet (siehe Band 35, Nr. 7 u. 8, und Band 36, Nr. 23 dieser Zeitschrift), welcher mit bekannter Bereitwilligkeit, wo es den Interessen der Kunst gilt, die betreffenden Recitative jeder Direction zur Disposition stellt.

Die Figaro-Recitative sind, mit wenig Ausnahmen, durchgängig parlante gehalten, mit einfachem

Basso continuo. Der Text ist italienisch, und wäre noch zu übersetzen, da, so viel uns bekannt, noch keine Uebersetzung vorhanden ist, und im Fall sich eine solche irgendwo vorfinden sollte, diese jedenfalls veraltet wäre.

Die Recitative sind verhältnißmäßig kurz, kürzer als der Dialog, und dies ist ein Vortheil für die Handlung, welche durch die Arien &c. ohnehin Ruhepunkte genug hat. — Nach dem ersten Duett zwischen Susanne und Figaro sind z. B. nur **19** Tacte Recitativ, welche sogleich in das Duettino Nr. **2** hinüberführen. Nach diesem folgt ein Recitativ von **40** Tacten, worauf die Scene **2** durch ein weiteres kleines Recitativ von **12** Tacten, mit sehr schönen Bässen, eingeleitet wird. Hierauf folgt die Cavatine des Figaro. Die Scene **3** beginnt mit einem Recitativ von **21** Tacten, worauf die Arie des Bartolo folgt. — Scene **4**, Recitativ zwischen Marcelline und Susanne, **14** Tacte, dann Duettino u. s. f. —

Im zweiten Act folgt nach der Cavatine der Contessa z. B. ein Recitativ zwischen ihr und Susanne, welches sogar höchst nöthig ist, um den prächtigen Eintritt des Figaro im $\frac{3}{4}$ Tact

a f f | b g g | c a a | d — | b b b | a g f | c c

so wie die späteren **12** Tacte Reminiscenz aus der Cavatine des Figaro:

„Se vuol ballare signor contino"
„il chitarrino le suonerò," — —

nicht ganz aus dem Zusammenhang zu reißen, und um die nothwendigen Bässe nicht entweder ihnen entziehen zu müssen, oder ganz unmotivirt plötzlich in den Dialog eintreten zu lassen. — Zu solchen und noch anderen Inconsequenzen und musikalischen Sünden ist man aber gezwungen, wenn man nicht Das durchgängig befolgt, was der geniale Componist wohlweislich vorgeschrieben hat — d. h. die Rehabilitation der Original-Recitative einführt.

Hoplit.

Bücher, Zeitschriften.

Beethoven's Symphonien nach ihrem idealen Gehalte mit Rücksicht auf Haydn's und Mozart's Symphonien, von einem Kunstfreunde. — Dresden, Verlag von Adolph Brauer.

Nicht für die Eingeweihten in Beethoven's Tonschöpfungen bestimmt, hat diese kleine Broschüre nur den Zweck „ein ästhetischer Commentar für Dilettanten und Kunstfreunde zu sein, welche zu einem tieferen Verständniß Beethovens gelangen wollen". Es sind somit keine neuen Programme zu den Beethoven'schen Symphonien gegeben, hiergegen verwahrt sich der Verfasser im Vorwort: „nur für das größere musikalische und musikliebende Publikum" soll hier ein Anhalt geboten sein, durch den dasselbe sich mit diesen Werken genauer befreunden kann und „dem diese Broschüre ein verständliches ideales Bild des in den Beethoven'schen Symphonien niedergelegten Reichthums geben soll, um ihm ein immer innigeres Einleben in diese großartigsten Schöpfungen der reinen Instrumentalmusik zu ermöglichen".

Diese Aufgabe hat der Verfasser in gedrängter Form auf höchst lobenswerthe Weise gelöst. Er giebt eine kurze Uebersicht der geschichtlichen und charakteristischen Entwickelung der Instrumentalmusik und speciell der Symphonie bis zu dem größten Tonwerke dieser Gattung — der **9**ten Symphonie. Es wird in der Broschüre der poetische Gehalt sämmtlicher neun Symphonien Beethovens beleuchtet und zwar in klarer und phantasiereicher Sprache, der man es nachfühlt, daß der Verfasser für seinen Gegenstand begeistert war und sich zu mehr als bloßen Wortphrasen gedrungen fühlte, denn er entwirft in edlen wahren Zügen das geistige Bild jener mächtigen Tonwerke in allen ihren Theilen und zeichnet das innere Leben derselben in ihren herrlichen Erscheinungen näher, so daß das Ganze zwar ein gedrängtes, aber doch klares und verständliches Gemälde jeder einzelnen Symphonie dieser reichen und herrlichen Tonsprache giebt.

Noch sind und bleiben Beethoven's Symphonien unerreicht, ihre geheimnißvolle Sprache ist noch von keinem Zweiten nachgesprochen, kaum daß das geistige Verständniß ein mehr allgemeines geworden ist. Hierzu hat aber vor Allem Richard Wagner und nach ihm Th. Uhlig so wie früher schon F. Brendel meisterhaft vorgearbeitet. Vom Verfasser der erwähnten Broschüre sind dieselben zum Theil benutzt und haben als Grundlage bei Besprechung der einzelnen Werke gedient, nur hat Keiner der Genannten über den geistigen Gehalt sämmtlicher Symphonien gesprochen. Diese Aufgabe hatte sich der Verfasser gestellt und man muß bekennen dieselbe nicht ohne Geschick gelöst. Man sieht es dem kleinen Schriftchen an, daß es nicht blos eine Wiedergabe des schon Bekannten sein soll, sondern daß es auf selbstständige Weise, aus reiner Liebe zum Gegenstande, aus gründlichen Studien jeder einzelnen Symphonie, die persönliche Empfindung und die subjective Anschauung des Verfassers in poetischer Form giebt.

So dürfen wir diese kleine und bescheidene aber interessante Broschüre jedem Gebildeten, jedem Freunde der Beethoven'schen Werke, als eine ebenso belehrende als geistvolle Lectüre empfehlen, und selbst der Mann

von Fach wird nicht nur eine interessante Verarbeitung des ihm schon bekannten, sondern auch eine Menge treffender Combinationen neuer, noch nicht ausgesprochener Ansichten über den geistigen Gehalt in Beethoven's Symphonien hier vorfinden.

Schließlich muß ich, gewiß im Sinne Vieler, mein Bedauern aussprechen, daß R. Wagner sein Project, eine Biographie Beethoven's zu schreiben, das derselbe in Paris gefaßt, bis jetzt noch nicht zur Ausführung gebracht, denn wer möchte dieser Aufgabe besser gewachsen sein als gerade dieser. Was aber Wagner zu geben gedachte, beweisen seine Programme zu einzelnen Beethoven'schen Werken, die vor einigen Jahren von Uhlig in dieser Zeitschrift veröffentlicht wurden und die nur Bruchstücke der größeren Arbeit waren. Nicht nur hätte sich damit Wagner ein neues unverlöschliches Denkmal gesetzt, er hätte uns auch die Schaamröthe erspart, daß noch immer keine Biographie Beethoven's, im künstlerischen Sinne, vorhanden ist, und daß vielleicht gar wie bei Mozart ein Ausländer uns Deutschen zuvor kommen muß.

Leider enthält diese kleine Broschüre eine Anzahl sinnentstellender Druckfehler, die hoffentlich die Verlagshandlung veranlassen werden, ein Druckfehlerverzeichniß beizugeben. Einen Theil davon will ich hier bemerken: Seite 6, Zeile 9, der Symphonien muß heißen der Symphonie; S. 6, Z. 12, Beide innig erwachsen, muß heißen verwachsen; S. 8, Z. 21, großen Odensymphonie, muß heißen C-Dur-Symphonie; S. 12, Z. 26, individuell beliebtere muß heißen belebtere; S. 19, Z. 31, das lustige Heer muß heißen luftige; S. 20, Z. 16, Diese Verzuckung muß heißen Verzückung; S. 20, Z. 18, dem lustigen Charakter muß heißen luftigen; S. 21, Z. 12, mit besonderer Vorliebe je, muß heißen ja; S. 23, Z. 15, dem düstern E-Moll, muß heißen C-Moll.

J. Rühlmann.

Gesangfest

des Sieg-Rheinischen Lehrer-Vereins zu Brühl

am 23sten August 1854.

Hrn. Musikdir. Töpler war auf dem vorjährigen Gesangfeste, während des Festmahles, in sehr zartsinniger Weise, eine besondere Dankfeier zu Theil geworden: „des Künstlers zarten Sinn mit Zartheit zu erfreuen und zu ehren", wie es in dem Berichte des Vereins-Dirigenten, Hrn. Schulpfleger, Pfarrer Weber, heißt. Von den Mitgliedern des Fest-Comités wurden Hrn. Musikdir. Töpler folgende werthvolle Festgeschenke feierlichst überreicht: ein silbernes Cruzifix „an dessen Fuß Sie noch oft fruchtbare Anregungen für Ihre weitern Kunstbestrebungen empfangen, aber auch die Huld und Erbarmung des Ewigen in reichlichem Maße erfahren mögen", die Racolta di musica sacra von Alfieri in sieben Foliobänden, ferner ein Band auserlesene kirchliche Musik aus der Bibliothek des Hrn. Professor Heimsoeth in Bonn und ein elfenbeinerner Tactirstock.

Die dießjährige kirchliche Feier, Hochamt und Predigt wurde wieder in der Klosterkirche gehalten, begann um 9½ und schloß um 11½ Uhr Vormittags. Es kamen außer der schon im vorigen Jahre gehörten Palestrina'schen Missa Papae Marcelli, in der das Credo nur bis zum Crucifixus gesungen wurde, a capella zur Aufführung; vor der Predigt das sechsstimmige Lied: „Der heilige Geist vom Himmel kam" von Joh. Eccard; nach der Wandlung das zweichörige „Alma redemtoris mater" und nach der Communion der achtstimmige, zweichörige Psalm „Jubilate Deo" von Palestrina.

Hr. Lehrer Schwinzeler spielte beim Graduale einen Orgelsatz von Eberlin und hatte während des ganzen Kirchendienstes das Orgelspiel übernommen.

Nach einer kurzen Orgel-Einleitung begann das Kyrie der Palestrina'schen Messe, in der sämmtliche Ruhepunkte, wie sie in der Töpler'schen Partitur angegeben stehen, diesmal ganz wegfielen. Die Soprane sangen weniger rein, als bei der vorjährigen Aufführung; die großen halben Töne waren meist zu tief und dadurch entstand bisweilen ein Sinken des ganzen Chores. Die Achtelfiguren klangen in den Kinderstimmen oft verwischt und unruhig, während die Männer festen Stand hielten. — Eccard's Composition interessirt, abgesehen von ihrem inneren Werthe, auch in modulatorischer Hinsicht.

Die Predigt des Hrn. Oberpfarrers Berrisch aus Brühl enthielt in ihrem zweiten Theile auch eine Ansprache an die Vereins-Mitglieder: „fortzufahren in der Pflege dieser edlen Musik, die Herz und Gemüth zu Gott hinauf zu führen geeignet ist und zu deren würdiger Ausübung, außer technischer Fertigkeit und dem Studium der Meisterwerke, vor allem „„wahre Frömmigkeit"" gehört". — Palestrina's schöne Composition: „Alma Redemptoris mater" wurde von den Kinderstimmen nicht rein und sauber genug ausgeführt. Für jedes musikalisch gebildete Ohr wirkte aber besonders störend, daß der fungirende Geistliche nicht Ton zu halten vermochte mit seiner unschönen Stimme und der Organist stieg auch nicht zu ihm herab, daraus ergab sich denn eine fortwährende Differenz von circa einem Viertelton. — Das prächtige Sanctus der Palestrina'schen Messe und das liebliche Agnus Dei ge-

langen am besten. In dem schwierigen Benedictus waren der erste Tenor und Alt gut, aber der Sopran fiel dagegen sehr ab. Insofern Palestrina's Compositionen zugleich Kunstwerke sind, erheischen sie auch nothwendig eine künstlerische Ausführung, die von „Kinderstimmen" niemals wird erreicht werden können.

Den Beschluß machte Palestrina's zweichöriger Psalm „Jubilate Deo omnis terra", der eine andere Aufstellung der Sänger nöthig machte, die nicht ohne störendes Geräusch vorüberging.

Die Composition ist lebhaft und schwungvoll, erfordert aber, um wirken zu können, noch ganz andere Mittel: denn hier klangen die einzelnen Chöre nichts weniger als jubilirend, vielmehr schwach, matt und dünn. Die Stelle „veritas ejus", wo die beiden Chöre, mit denselben Tönen, sich imitirend antworten, ist von besonders schöner Wirkung, das ganze schließt im Tripeltact ab, wo wieder die drei Schluß-Noten d e fis (a — men.) nach dem vorausgegangenen D-Moll von vorzüglicher, erhebender Wirkung sind. Der verheißene Psalm von Joh. Gabrieli für sieben Männerstimmen (vier Tenöre und drei Bässe) blieb leider aus, weil es an Zeit zur Gesammtprobe gefehlt hatte. — Fassen wir den Total-Eindruck zusammen, so müssen wir sagen, daß wenn auch namentlich in Bezug auf den Ausdruck im Großen und Ganzen ein Fortschritt angestrebt ist, doch die Leistung in technischer Hinsicht, namentlich in Bezug auf Reinheit, gegen die vorjährige zurückstand. Hierzu kommt noch, daß in der vielgelesenen Cölnischen Zeitung und in anderen Blättern unter Anderem wörtlich zu lesen war: „das diesjährige Programm ist das reichste von allen, die bis jetzt auf den Brühler Gesangfesten zur Ausführung gekommen sind". Nach Auslassung des Gabrieli'schen Psalms und des Crucifixus in der Palestrina'schen Messe kann man das nicht sagen.

Dem Unternehmen selbst können wir wiederholt nur ein ferneres Gedeihen wünschen und wird es dieß auch, weil zu kirchlich religiöser Erbauung beitragend, finden; den Maaßstab, den man an eine Kunstleistung anzulegen berechtigt ist, darf man natürlich nicht mitbringen.

Neuwied im August 1854.

Gustav Flügel.

Aus Sondershausen.

Wenn man die Scheidewand übersteigt, welche die Hainleite mit ihren frischen, grünen Laubwäldern zwischen den düsteren Nadelhölzern des Thüringer Waldes und des Harzes bildet, so dürfte man wohl schwerlich geneigt sein, in diesen von der großen Heerstraße so abseits gelegenen und der großen Straße der Reisenden daher auch verhältnißmäßig noch sehr wenig bekannten Bergen die Existenz eines Orchesters zu vermuthen, welches im Stande wäre, bei weitem höheren, als den gewöhnlichen Erwartungen und Ansprüchen Genüge zu leisten. — Um so angenehmer wird daher sicherlich auch jeder von Gott mit der Liebe zur Musik gesegnete Wanderer überrascht sein, falls er auf seiner Tour von Erfurt aus über Nordhausen nach dem jetzt so vielfach besuchten Harz in das reizende Thal von Sondershausen heruntersteigend, hier vielleicht ganz unerwarteter Weise Gelegenheit findet, die Leistungen der Fürstlichen Hofcapelle mit anzuhören; — und diese Gelegenheit findet sich sehr leicht! —

Allsonntäglich, vom Beginn des Juni an bis zu Ende des September, pflegen hier nämlich in dem sogenannten Loh, am Ende des äußerst geschmackvoll angelegten Parkes, Concerte stattzufinden, zu welchen sich in der Regel eine Anzahl von zwei- bis dreitausend Zuhörern von nah und fern einstellt, worunter man wiederholt Musikfreunde erblickt, welche einen Weg von sechs bis acht Meilen zurückzulegen haben, um diesen Aufführungen beizuwohnen. Der Zutritt zu den Concerten ist sowohl Einheimischen, als Fremden ohne Entrée gestattet, und zwar dies auf Anordnung des kunstsinnigen Fürsten von Schwarzburg-Sondershausen, der mit der seltensten Liberalität dem Publikum in seinen weitesten Kreisen diese musikalischen Genüsse durch die von ihm allein besoldete Hofcapelle nicht nur nicht vorenthält, sondern auch unablässig bemüht ist, durch Hinzuziehung neuer, bewährter Kräfte, Anschaffung werthvoller Musikalien, Gehaltserhöhung für einzelne sich auszeichnende Kapellmitglieder ꝛc., alle Bedürfnisse zu befriedigen und dadurch dem Fortschreiten seiner Kapelle seine besondere huldvolle Aufmerksamkeit zuzuwenden. —

Das Institut selbst besteht aus etwa funfzig festengagirten Mitgliedern. In Anbetracht des Flächenraumes des kleinen Fürstenthums steht diese Anzahl in Deutschland vielleicht einzig da, und es kann dieselbe noch durch Herbeiziehung von Militairmusikern bedeutend verstärkt werden, sodaß wir z. B. bei einer festlichen Gelegenheit die Mehul'sche Jagd-Ouvertüre mit einer achtfachen Besetzung der Waldhörner zu hören bekamen. Hieraus läßt sich nun schon a priori auf vortreffliche Leistungen schließen, indem die meisten Stimmen gut, alle ersten sogar ohne Ausnahme vorzüglich besetzt sind, — ich erwähne z. B. die Solospieler Uhlrich, Hermann, Gebrüder Häßler, Himmelstoß, Simon, Heindl, Gebrüder Hoffmann, Kellermann, Abendroth, Bartel, Mayer, Pohle, Zänker, den Pauker Birnstein und den Harfenspieler Hoffmann —; es kommt aber noch hinzu,

daß die Kapelle in ihrem Kapellmeister Stein einen Dirigenten besitzt, der sich als solcher den ausgezeichnetsten Technikern an die Seite stellen darf, und der überdies noch die bei weitem seltenere Eigenschaft besitzt, daß er nicht, wie so mancher „tüchtige Kapellmeister" mit all' seinem Sinnen und Trachten blos etwa einem beschränkten Kreise der durch ihr Alter hinlänglich sanctionirten Werke seine Theilnahme zuwendet, sondern ebenso dem Trefflichsten, was neuere Componisten hervorgebracht, gerecht zu werden sucht.

Wir wollen von den vielen mit größter Umsicht zusammengestellten Concertprogramms nur eines als Beleg unserer Behauptung anführen, demzufolge in einem und demselben Concerte zwei verschiedene Stücke aus R. Wagner's Lohengrin, ein Clarinette-Solo, die Ouvertüren zu Oberon von Weber, Coriolan von Beethoven, König Lear von Berlioz, und die neunte Symphonie von Beethoven zur Aufführung kamen.

Außerdem hörten wir in verschiedenen Concerten neben den bekannteren Compositionen von Beethoven, Haydn, Mozart ꝛc., die Werke von Bennett, Berlioz, Gade, Hiller, Litolff, Marschner, Meyerbeer, Mendelssohn, Rietz, Fr. Schubert, Schumann, Vierling ꝛc.; von R. Wagner die Ouvertüre zu Rienzi und Tannhäuser (letztere zu wiederholten Malen mit dem bedeutendsten Erfolge), dazu Bruchstücke aus Tannhäuser und Lohengrin, die begreiflicherweise den sehnsüchtigen Wunsch hervorriefen, auch auf unserer Bühne ein Wagner'sches Drama einmal im Ganzen vorgeführt zu sehen! — Wir mögen uns gern der Hoffnung hingeben, daß jener Wunsch während der nächsten Saison in Erfüllung gehe, nachdem die vorige leider schon sogleich nach ihrem Beginn durch eine eintretende Hof- und Landestrauer unterbrochen wurde. —

Im Ganzen sind die Leistungen der Kapelle weit entfernt von jener Abgelebtheit und Krankhaftigkeit, die man zu Zeiten bei ähnlichen Instituten findet, und die dann, um zum Mindesten den äußeren Schein zu wahren, zu allen nur erdenklichen Forcirtheiten und kleinlichen Mitteln greift, wodurch jedoch unmöglich das wahrhaft Ergreifende und Packende — wenn wir uns dieses Ausdruckes bedienen dürfen — hervorgezaubert werden kann. Es weht im Gegentheile eine eigenthümliche, wohlthuende Frische in ihren Productionen, indem sich jedes Mitglied bestrebt, ebenso im Ensemble discret zu sein, als mit Feuer einzugreifen, wo es Noth thut, und der Auffassung seines Dirigenten im Geiste der Composition nachzukommen. Von jeher eben stets zu dem vortrefflichsten Ensemble erzogen, bethätigen Alle bei jeder Aufführung immer auf's Neue wieder ihre Lust und Liebe zur gemeinsamen Sache; und so ist es denn auch gekommen, daß das gesammte Orchester gegenwärtig auf einer Stufe der Vollkommenheit steht, die es gewiß verzeihlich erscheinen läßt, wenn der geborene Sondershäuser nie anders, als nur mit einem gewissen Stolze von seiner Kapelle zu sprechen gewohnt ist. —

J. L.

Aus Prag.

Am 26sten August 1854.

Der nun zu Ende gehende Sommer hat uns an musikalischen Genüssen sehr wenig geboten. Concerte und Akademien gab es gar keine. Bei der Oper ist die alte Monotonie des Repertoires herrschend, die um so unangenehmer einwirkt, als auch noch die Qualität der Leistungen durch die bedeutenden Mängel des Orchesters beeinträchtigt wird, welche in dem Abgange mehrerer tüchtigen, und leider nur sehr ungenügend ersetzten Individuen, namentlich bei den Streichinstrumenten, ihren Grund haben. Die Aufführung des ersten Actes der „Vestalin" bei Gelegenheit der Festlichkeiten zu Ehren des A. H. Kaiserpaares und das Wiedereinstudiren der Oper „Zampa" waren zu ephemere Erscheinungen, um sich etwa auf sie als Widerlegung des Vorwurfs der Monotonie berufen zu können. Dafür spricht man jetzt wieder viel von der Aufführung des Tannhäuser, und Eingeweihte geben sogar zu verstehen, daß wenigstens noch zwei Novitäten uns zugedacht seien: Meyerbeer's „Nordstern" und Skraup's „Columbus".

Von Gastspielen sind jene der Herren **Steger** und **Böck** vom Wiener Operntheater und jenes der Frau **Herrmann-Csillag** zu erwähnen, die sämmtlich mit vielem Beifall beehrt wurden. Anstatt der abgegangenen Altistin Frl. **Janda** wird wahrscheinlich Frl. **Engst** engagirt, die bereits einigemal seit drei Wochen hier debütirt hat, und trotz der unleugbaren Einbuße, welche ihr schöner Stimmfond bereits erlitten hat, immer noch als eine willkommene Acquisition anzusehen ist.

Die Clavier-Abrichtungsinstitute vermehren sich bei uns übermäßig, während in so manchen anderen Provinzial-Hauptstädten noch gänzlicher Mangel an denselben herrscht. Wenn dem **Proksch**'schen Institute mit Recht noch immer in den meisten Beziehungen der Vorzug vor den übrigen, die sich fast alle aus und nach dem erstgenannten gebildet haben, zuzugestehen ist, so darf doch die Anstalt des Hrn. **Frömter** nicht ohne eine besonders rühmende Erwähnung bleiben, wegen des echten, aufopferungsfähigen Kunstsinnes und der merkwürdigen Ausdauer ihres Gründers, über den ich Ihnen ein ander Mal ausführlicher berichten werde.

Einen seiner tüchtigsten Musiker und begabtesten Componisten hat Prag aus seiner unmittelbaren Nähe verloren, W. H. Veit, den seine Dienstverhältnisse (er ist Oberlandesgerichtsrath) als Kreisgerichts-Vorstand nach Eger gerufen haben. Sein Abgang ist doppelt fühlbar, weil dadurch die ohnehin nicht allzu große Zahl redlicher, offener und charakterfester Kunstnotabilitäten noch vermindert wird.

Um die musica sacra nicht mit Stillschweigen zu übergehen, sei erwähnt, daß Hr. Chorregent Joseph Krejci von St. Jacob seine im vorigen Jahre zum ersten Mal gegebene große Messe in D mit neuen, ebenfalls von ihm componirten Einlagstücken am St. Jacobstage wieder aufgeführt hat, und daß die orthodoxen Musiker dieses Werk viel zu theatralisch finden, um für seine mannichfachen Schönheiten die rechte Empfänglichkeit zu besitzen, was dann natürlich auch ihr Urtheil über die unleugbare Begabung des Autors zu dessen Nachtheil influenzirt. Hr. Johann Mayr, Chorregent bei Maria Schnee, erfreute uns mit einer recht sorgfältig einstudirten Aufführung von Beethoven's herrlicher C-Dur-Messe.

Der Tonkünstlerverein hat am 24sten August das Requiem für seine entschlafenen Mitglieder gegeben; die Wahl war diesmal auf Wittosek's classisches Werk gefallen. Die Aufführung war im Ganzen gut, und gewann besonders durch die Mitwirkung der lang nicht gehörten schönen Stimme der Frau Botschon.

Schulhoff und Charles Wehle arbeiten diesen Sommer still und fleißig, der Erste in einem Landsitze unweit Prag, der Zweite in Teplitz, wo er übrigens in einigen Concerten auf Verlangen mit bedeutendstem Erfolge mitgewirkt hat.

D—.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements 2c. In Berlin hat Arnstein am 24sten August eine Reihe von Quartett-Soiréen eröffnet, von denen wöchentlich eine stattfinden soll. Die erste Soirée brachte ein Quartett in D-Moll von Haydn, das Quartett in D-Moll von Mozart und das B-Dur-Quartett von Beethoven. Zum Schluß wurden die Variationen von Haydn über das östreichische Nationallied „Kaiser Franz" gespielt. Die Ausführung war im Ganzen nur mittelmäßig, die Auswahl nicht ganz glücklich.

Frau v. Bock (Schröder-Devrient) hat sich von Rußland wieder nach Berlin begeben.

Clara Schumann wird im nächsten Winter eine größere Kunstreise durch Deutschland unternehmen. In den Leipziger Gewandhausconcerten wird sie wiederholt auftreten, da sie beabsichtigt, sich längere Zeit in Leipzig aufzuhalten.

Die Berliner große Oper wurde am 27sten August mit dem „Propheten" eröffnet. Frau Eugenie Fischer-Nimbs aus Breslau trat darin als Fides auf. Die genannte Sängerin wird noch als Valentine, Recha, und Leonore in Donizetti's Favoritin gastiren.

Vivier concertirt in Baden-Baden zugleich mit der englischen Pianistin Arabella Goddard.

Der Pianist Otto Dresel, welcher seit einigen Jahren sich abwechselnd in New-York und Boston aufhielt, hat eine Erholungsreise nach Deutschland gemacht, und in letzter Zeit sich in Leipzig aufgehalten, woselbst einige Compositionen von ihm erscheinen werden. Er begiebt sich im Herbst nach Amerika zurück, und wird seinen ferneren Aufenthalt in Boston nehmen, wo er glänzend situirt ist.

Roger ist in Breslau mit immer steigendem Beifall dreizehn Mal aufgetreten. Seine letzte Vorstellung gab er zum Benefiz des dortigen Chorpersonales. — Seine Glanzrollen waren diesmal „Masaniello" und „Fernando" in Donizetti's „Favoritin", welche Partien er ebenso unvergleichlich zur Darstellung bringt, als den „Propheten", „Raoul" in den Hugenotten, „George Brown" in der Weißen Dame, 2c. — Roger ist in Paris wieder eingetroffen, wird aber im October schon zu neuem Gastspiel nach Deutschland zurückkehren.

Theodor Hagen, der bekanntlich seit einigen Jahren in London verweilt, beabsichtigt nach Amerika zu gehen.

Der Baritonist Weiß, zuletzt in Königsberg engagirt, hat in Hamburg als Wolfram von Eschinbach und Don Juan gastirt.

Die Sängerin Tedesco aus Paris gastirte in Hamburg im „Propheten".

Der Großherzogl. Weimarische Kammervirtuos und Concertmeister Laub hat mit dem Pianisten Wehle in Teplitz ein Concert gegeben, in welchem u. A. die Chiaconne von Bach und Mendelssohn's D-Dur-Sonate zur Aufführung kamen.

Bad Liebenstein im August. Der tüchtige Pianist Julius Sachs aus Frankfurt a. M. hatte vorige Woche die Ehre, von Sr. königl. Hoheit dem Herzog Bernhard von Sachsen-Weimar zu einer musikalischen Soirée eingeladen zu werden, und fanden besonders der schöne Anschlag und das ausdrucksvolle Spiel des Hrn. Sachs, so wie mehrere seiner neueren Compositionen die vollkommene Anerkennung der zahlreich anwesenden fürstlichen Personen, unter denen mehrere fremde, als z. B. die Prinzessin von Würtemberg, Prinz Heinrich v. d. Niederlanden, Fürst Ratziwill 2c. (Eingesandt.)

Musikfeste, Aufführungen. Vom zweiten bis vierten September fand in Dortmund das zweite westphälische Musikfest statt, an welchem sich zehn Musikvereine sowie hundert der besten Instrumentalkräfte der Provinz betheiligten. Zur Aufführung kamen: Mendelssohn's „Paulus", Händel's „Alexanderfest", Beethoven's A-Dur-Symphonie, Mozart's

Es-Dur-Symphonie, Weber's Ouvertüre zu Euryanthe, Mendelssohn's Violinconcert und Servais Violoncell-Concert.

Im Dom zu Cöln wurde die E-Dur-Messe vom Ritter Neukomm in vorzüglicher Ausführung und mit großem Erfolg ausgeführt. Der Componist war anwesend.

In Liverpool ist die neuerbaute „Tonhalle" mit einem großen Concert eröffnet worden. Der englische Hof war zu der Feier eingeladen, hatte aber die Einladung abgelehnt.

Neue und neueinstudirte Opern. Santa Chiara, die Oper des Herzogs von Coburg-Gotha, ist am 1sten September in der großen Oper zu Paris, mit einem französischen Text von Opelt, zum ersten Male gegeben worden. — Der König von Portugal, der Bruder des Herzogs, war bei der Vorstellung anwesend.

In der Josephstädter Oper in Wien ist C. M. v. Weber's „Abu Hassan" neueinstudirt gegeben worden.

Unter den größeren Werken, mit deren Composition sich Robert Schumann kurz vor seiner Krankheit noch beschäftigte, nennt man eine komische Oper, deren Text nach Göthe's „Hermann und Dorothea" von Horn (dem Dichter der Pilgerfahrt der Rose) bearbeitet wurde. Die Ouvertüre dazu, in welcher die Marseillaise als Hauptthema auftritt, hatte Schumann schon längere Zeit vollendet. — Ferner soll Schumann die Composition der Chöre aus Schiller's „Braut von Messina" (wozu die Ouvertüre als Op. 100 schon vor zwei Jahren erschien) begonnen haben. — Die neuesten Nachrichten bringen sehr Beruhigendes über seinen Gesundheitszustand. Schumann soll bereits so weit hergestellt sein, daß er sich wieder mit Compositionen beschäftigen darf.

Eine neue französische Oper „Raymond" von Thomas, kommt im Lauf des Winters in Berlin zur Aufführung. Das Sujet behandelt die Geschichte der eisernen Maske.

„Tancred" von Rossini, des „Adlers Horst" von Gläser und „Oberon" von Weber werden in Berlin neueinstudirt.

Victor Massé, der Componist von „Jeannettens Hochzeit", arbeitet an einer neuen Oper, „Miß Fauvette".

Die italienische Oper in Paris wird ihre Saison am 3ten October beginnen. Director ist Ragani, er wird mehrere, in Paris noch „neue" Opern bringen, darunter Pacini's „Ultimo dei Clodovei", Mercadante's „Eleonora" und Verdi's „Rigoletto" — lauter wichtige Novitäten, um welche die Pariser wahrlich zu beneiden sind! —

Eine einactige Oper von A. Rubinstein, „die sibirischen Jäger", soll im November in Weimar zur Aufführung kommen. Rubinstein, der sich jetzt in Weimar aufhält, hat bereits drei Opern geschrieben, die früher in Petersburg zur Aufführung kamen.

Mit Monat September wird die Oper in Cöln neu beginnen. Zum ersten Male zur Aufführung sollen kommen: „der Advocat" von Ferd. Hiller, „Lohengrin", Marschner's „Austin", Verdi's „Rigoletto" und der „Nordstern" von Meyerbeer.

Auszeichnungen, Beförderungen. Die früher gegebene Nachricht, daß Kapellmeister Kalliwoda in die Stelle von Fr. Schneider in Dessau eintreten werde, bestätigt sich nicht. Kapellmeister Kalliwoda soll durch den Fürsten v. Fürstenberg seiner Residenz Donaueschingen auf die ehrenvollste Weise auf's Neue gewonnen sein.

Der junge Componist Otto Dessof aus Leipzig (früher Schüler des Conservatoriums) ist als Musikdirector an der Oper in Chemnitz engagirt worden.

Musikalische Novitäten. Von der ersten Clavier-Sonate von Gustav Flügel (Op. 7) ist bei Heinrichshofen in Magdeburg eine neue Ausgabe erschienen.

Die deutsche Tonhalle in Mannheim hat einen Preis von sieben Ducaten für die beste Composition einer Dichtung von Fr. Götz für eine Singstimme mit Pianoforte ausgeschrieben.

Vom Kapellmeister W. Tschirch in Gera ist „die Harmonie", Hymne für Männergesang mit Begleitung von Blasinstrumenten (Op. 19), in Partitur bei Leuckart in Breslau erschienen.

Von Stephen Heller in Paris erscheinen demnächst „Six Feuillets d'Album", als Fortsetzung der bereits früher erschienenen Albumblätter (Op. 16).

Der König von Hannover hat eine Sammlung eigener Compositionen (Lieder von Schiller, Heine ꝛc.) veröffentlicht, die seiner Gemahlin gewidmet sind.

In den nächsten Tagen wird ein neues Werk (Op. 29) von N. W. Gade erscheinen, „Noveletten" für Piano, Violine und Violoncell.

Im Verlag von Schlesinger in Berlin sind in neuester Zeit folgende beachtenswerthe Novitäten erschienen: Beethoven's Quartette Op. 132 und 135 (15tes und 16tes Quartett) in Partitur, neue Auflage. — Mendelssohn's erste Symphonie Op. 11 in Partitur. — Mendelssohn's Lieder Op. 8 und 9, von Julius Stern für gemischten Chor arrangirt. — Von der „Musica sacra" des königlichen Domchores in Berlin ist die 46ste Lieferung ausgegeben, mit dem achtstimmigen Bach'schen Chor „Ich lasse Dich nicht".

Literarische Notizen. Auch die italienische Literatur nimmt thätigen Antheil an den musikalischen Fragen der Gegenwart, und behandelt sie, natürlich nach specifisch italienischer Anschauung. — Soeben erschien in Neapel: Estetica di lettere ed arti belle di Domenico Anzelmi. (Aesthetik der schönen Künste und Wissenschaften von Dominik Anzelmi) aus welcher die „Gazetta Musicale di Napoli" als Probe zwei Auszüge: Das „Melodrama" und „la musica moderna, accusata e di fesa" (die moderne Musik, Anklage und Vertheidigung) mittheilt. Unter „moderner" Musik ist allerdings nur die moderne italienische verstanden! —

Gleichzeitig erschien in Florenz eine Harmonielehre unter dem Titel: „La scienza dell' Armonia, e le regole dell' accompagnamento", brevemente esposte, ed applicate, alla prima pratica dell' Arte da Luigi Picchianti, per uso degli Alumni

delle pubbliche Scuole di Musica, annesse alla Accademia Fiorentina di Belle Arti. (Firenze, Guiseppe Passerai).

Der treffende Ausspruch von Liszt (in dem Artikel über Beethoven's „Fidelio" Band 40, Nr. 17 dieser Blätter), daß Berlioz' „Cellini" der zweite Fidelio unserer Zeit sei, macht die Runde durch ganz Europa. Wir haben darauf bezüglich Notizen nicht nur in englischen und französischen Blättern, sondern auch in italienischen Zeitungen gefunden. Die Neapolitanische Musikzeitung bringt diesen Liszt'schen Ausspruch „in un articulo della Nuova Gazzetta musicale di Lipsia" mit einigen Randglossen ihrem erstaunten Leserkreis.

Todesfälle. In Paris starb der Violoncellist Norbin, Professor am Conservatorium, im Alter von 72 Jahren.

In Augsburg starb am 26sten August der Kapellmeister der protestantischen Kirche, Karl Ludwig Drobisch, an der Cholera. Er war 1803 in Leipzig geboren, und der Bruder des in Leipzig noch lebenden Professors der Philosophie und Mathematik.

Vermischtes.

Das Stadttheater zu Leipzig hat am 3ten September seine Vorstellungen wieder begonnen, das Hoftheater in Dresden aber bleibt noch weitere drei Wochen, in Folge der Landestrauer, geschlossen.

Briefkasten.

G. M. in H. M. angekommen.

Intelligenzblatt.

Conservatorium der Musik zu Leipzig.

Mit Michael d. J. beginnt im Conservatorium der Musik ein neuer Unterrichtscursus und Dienstag den 3. October findet eine regelmässige Prüfung und Aufnahme neuer Schülerinnen und Schüler statt. Diejenigen, welche in das Conservatorium der Musik eintreten wollen, haben sich bis dahin schriftlich oder persönlich bei dem unterzeichneten Directorium anzumelden und am vorgedachten Tage bis Vormittags 10 Uhr vor der Prüfungscommission im Conservatorium einzufinden.

Zur Aufnahme sind erforderlich: musikalisches Talent und eine wenigstens die Anfangsgründe überschreitende musikalische Vorbildung.

Der Unterricht erstreckt sich theoretisch und praktisch über alle Zweige der Musik als Kunst und Wissenschaft (Harmonie- und Compositionslehre; Pianoforte, Orgel, Violine, Violoncell u. s. w. in Solo-, Quartett-, Orchester- und Partitur-Spiel; Directions-Uebung, Solo- und Chorgesang, verbunden mit Uebungen im dramatischen Vortrage; Geschichte und Aesthetik der Musik; italienische Sprache und Declamation) und wird ertheilt von den Herren Musikdirector **Hauptmann**, Musikdirector und Organist **Richter**, Capellmeister **Rietz**, **R. Papperitz**, Professor **Moscheles**, **L. Plaidy**, **Ernst Ferd. Wenzel**, Concertmeister **F. David**, Concertmeister **R. Dreyschock**, **Grützmacher**, **V. Herrmann**, **M. Klengel**, **Götze**, **F. Brendel** und **Mr. Vitale**.

Das Honorar für den gesammten Unterricht beträgt jährlich 80 Thaler, zahlbar praenumerando in ¼jährlichen Terminen.

Die ausführliche gedruckte Darstellung der innern Einrichtung des Instituts u. s. w. wird von dem Directorium unentgeldlich ausgegeben, kann auch durch alle Buch- und Musikhandlungen des In- und Auslandes bezogen werden.

Leipzig, im August 1854.

Das Directorium am Conservatorium der Musik.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Hierzu eine Beilage von der Holle'schen Buchhandlung in Wolfenbüttel.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Einundvierzigster Band. № 12. Den 15. September 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_2$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Wagner's Fliegender Holländer.

Von

Franz Liszt.

I.

Von den drei Werken Wagners, an welchen das Gepräge einer neuen Wendung im dramatischen Styl entschieden kenntlich ist, wurde der Fliegende Holländer in Weimar zuletzt aufgeführt, obwohl in der chronologischen Folge der neueren Schöpfungen Wagner's diese Oper die Reihe eröffnet. In Berlin hatte man sie schon vor zehn Jahren gegeben; später in Cassel, wo Spohr sie in Folge des besonderen Eindrucks, den die Partitur auf ihn gemacht hatte, einstudirte. Aber man betrachtete damals Wagner nur noch als einen sich anderen anreihenden, mit mehr oder weniger Talent begabten Componisten. Der Reformator hatte das Banner noch nicht aufgepflanzt, dessen Devise erst seit Tannhäuser und Lohengrin sich vollständig entfaltete. Ohne einführende Vorbereitung, ohne spannende Erwartung und schnelles Auffassen des Neuen, was die Oper bot, angehört, machte der Fliegende Holländer den Eindruck eines Werkes, dessen tiefe Trauer und düstere Einfachheit sich nicht für die Bühne eigneten; man begreift dieß um so eher, wenn man bedenkt, daß Wagner in diesem Werk nur instinktiv die Form ergreift, die er zu schaffen berufen war, deren Poetik er später mit jener Gewalt der Ueberzeugung formulirte, die einen der charakteristischen Züge seines Geistes bildet. Dagegen ward dem Werk vor zwei Jahren in Zürich unter des Componisten eigener Leitung, die mit so electrisirender Wirkung Künstler und Publikum in das Verständniß seiner Intentionen fortzureißen versteht, ein glänzender Erfolg zu Theil. Während aber Wagner durch Tannhäuser und Lohengrin in der ungetheilten Meinung Deutschlands einen Platz unter den Männern eingenommen hat, deren geistige Arbeiten Aufmerksamkeit erzwingen, haben nur einzelne Theater seinen Fliegenden Holländer in ihr Repertoire aufgenommen, obschon die Aufführung dieser Oper gerade den geringsten scenischen Aufwand erfordert. Als erster Versuch in einem System, welches seitdem seiner ganzen Ausdehnung nach bekannt geworden ist, hat das Werk jetzt ein um so größeres Interesse und bietet reichere Gesichtspunkte für die Beurtheilung als früher, wo es vereinzelt erschien.

Durch seine poetische Doppelbegabung fühlt Wagner auf natürlichem Wege sich zur lyrischen Declamation hingezogen und veranlaßt, seine Bestrebungen auf einen Punkt zu concentriren, dessen Schwierigkeiten schon Rousseau bezeichnet, wenn er sagt: „Ein großes und schönes Problem ist in der Frage enthalten, wie weit es die Sprache im Singen, wie weit es die Musik im Reden bringen kann. Von einer richtigen Lösung dieses Problems hängt die ganze Theorie der dramatischen Musik ab.“ Nur begnügt sich Wagner nicht, wie Rousseau, das Problem aufzustellen, er schreitet zur Lösung desselben. Wir haben schon anderswo die von ihm zur Erreichung dieses Zweckes angewandten Mittel in Kürze angedeutet und wiederholen hier nur, um unsere Bemerkungen über den Fliegenden Holländer deutlicher zu machen, daß unter den Wagner eigenthümlichen Verfahrungsweisen eine der wichtigsten die ist, hervortretende Personen oder Situationen des Dramas durch bestimmte musikalische Motive zu charakterisiren, welche immer wiederkehren, sobald die durch sie charakterisirte Person das Interesse auf sich zieht, sobald die Situation sich widerholt oder ihrer Erwähnung geschieht. Schon im Fliegenden Holländer findet diese Vertheilung der Hauptmotive statt, ihre durch den Gang der Handlung bedingte Wiederkehr in verschiedenen Tonarten, Klangfarben und Rhythmen, bald klagend, bald zur glanzstrahlenden Strophe umgestaltet, je nach den Momenten der Handlung, in welchen sie den Schmerz oder die Erhebung des Herzens schildern, dessen banger oder freudiger Schlag in ihnen nachtönt. Es ist nicht zu bestreiten, daß zwischen dem Fliegenden Holländer und den späteren Werken Wagner's ein merklicher Abstand fühlbar wird. Seine musikalische Conception ist hier bei weitem noch nicht so markig und fest. Man sieht, er sucht den Idolen zu entrinnen, denen auch er geopfert hatte, ohne sie noch im Kampf auf Tod und Leben zu befehden. Nur hie und da wagt er mit seinem glänzenden großen Styl hervorzutreten, nur schüchtern entzieht er sich der Botmäßigkeit überlieferter Formen, denen er noch Raum gönnt, sie noch nicht systematisch verwirft, wie er später gethan. — Wäre aber auch Tannhäuser und Lohengrin nicht auf den Fliegenden Holländer gefolgt, die ausgeprägten Vorzüge des letzten Werkes würden hinreichen, Wagner einen hervorragenden Platz unter den Geistigproducirenden unserer Zeit zu sichern.

Vor allem ist die Tiefe des poetischen Gefühls zu bewundern, die aus Wagner's Inspiration quillt, die Gestaltung und Logik der von ihm gezeichneten Charaktere. Das in Rede stehende Werk besitzt in hohem Grade diese Eigenschaften, obgleich in ihm der Faden dramatischer Handlung weniger fest verknüpft ist. Wenn uns Wagner in dem Vorwort an seine Freunde, welches er seinen drei Operndichtungen vorausschickt, nicht selbst versicherte, daß das Süjet dieser Oper nicht ursprünglich seine Erfindung sei, wir würden es aus dem balladenhaften Verlauf des Ganzen, aus dem Mangel scenisch wirksamer Situationen, aus der fast übertriebenen Mäßigkeit in Anwendung dramatischer Motive erkennen. — Während einer Meerfahrt las Wagner die Version, in welcher Heine die Seemannslegende vom fliegenden Holländer erzählt. Das Zusammentreffen des Eindrucks dieser Lectüre mit einem heftigen Sturm, den er zu bestehen hatte, erzeugten in dem von innerlichen Stürmen mannichfach Bewegten die Idee einer dramatischen Behandlung jenes Stoffes. Er führte sie aus ohne irgend eine wesentliche Veränderung an Heine's ergreifender Erzählung vorzunehmen. Die Sage ist bekannt. Ein holländisches Fahrzeug, welches vor langer, langer Zeit das Cap der guten Hoffnung umsegelte, wurde von einem langandauernden Sturm hingehalten. Als die Matrosen den Capitän um Rückkehr beschworen, rief dieser aus: „Und sollte ich in Ewigkeit auf dem Meere hausen! Nimmermehr thue ich es“. Zur Strafe für diese Blasphemie wurde er verdammt bis zum jüngsten Tag die Meere zu durchirren und allen Schiffen Verderben zu bringen, die ihm auf der Fahrt begegneten. Der Engel der Barmherzigkeit aber verkündet ihm, daß ihm alle sieben Jahre verstattet sein solle, die Küste zu betreten und sich zu vermählen. Würde das erwählte Weib ihm untreu, so fiele auch sie der Hölle zur Beute, fände er aber eine Gattin, die bis in den Tod ihn liebte, so tilge ihre Treue seine Schuld und erschließe ihm nach leiblichem Tod die Pforten ewigen Heils. Nach Heine's Erzählung ist es ein junges norwegisches Mädchen, welches durch eine volksthümliche Ballade von jenem Himmelsurtheil unterrichtet, von Jugend auf tiefes Mitgefühl für das Loos des unseligen Capitäns empfindet. Dieser landet eines Tages auf Norwegs Küsten, um dort ein Weib zu suchen. Sie erkennt ihn und schwört ihm Treue, fest entschlossen, ihren Eid zu halten. Der Holländer aber, von Liebe und Dankbarkeit für so viel Schönheit und Hingebung ergriffen, fürchtet, sie der Gefahr eines Meineids auszusetzen, und verläßt sie, entsagend der langersehnten Hoffnung auf endliche Erlösung aus der Verdammniß. Das Mädchen aber, die ihn auf seinem Fahrzeug fortsegeln sieht, stürzt sich ins Meer. Im selben Augenblick ist das Sühnopfer erfüllt und der fliegende Holländer versinkt in den Wogen.

Wagner lieferte später eine Art Gegenstück zu diesem Süjet, indem er in ähnlichen Rahmen und Perspective Glanz und Licht ausbreitet, die er vorher mit nächtigem Dunkel erfüllte. Im Lohengrin, wie im Fliegenden Holländer, erscheint, von wunderbarem



Fahrzeug getragen, ein Unbekannter; Beider Bestimmung und Unsterblichkeit muß in tiefes Geheimniß gehüllt bleiben. Aber dort ist es ein Heros des Lichtes, hier ein zu ewiger Pein Verdammter. Der Eine naht auf goldschimmernder Barke; ein weißer Schwan zieht sie, melodisch kreisend, voll majestätischer zarter Anmuth. Auf das von staunendem Volk bedeckte Stromufer steigt er langsam herab, in silberner Rüstung, hellglänzend im Sonnenstrahl. — Der Andere naht im Brausen des Sturmes; sein Schiff ist schwarz wie seine Tracht, schwarz wie ein von Pulver und Blut befleckter Adler. Er landet auf felsiger Küste, in schrecklich einsamer Nacht. — Der Eine entsagt unendlichem Glück, um unter den Menschen zu wohnen, ihnen Gerechtigkeit und Segen zu bringen. Der Andere begiebt sich zu ihnen in der dunklen Hoffnung, ihnen sein Heil zu verdanken und durch ihren Heldenmuth seine Schuld getilgt zu sehen. Wagner hat diese beiden Situationen von ihrer poetischsten Seite dargestellt. Das die Persönlichkeit charakterisirende Motiv, welches die innere Bedeutung ihres Handelns und Auftretens verkündigt, ist dem Holländer wie dem Graalritter beigegeben und Beide werden durch dasselbe gleich hervortretend geschildert. Der Erste wird nicht durch sinnlose Raserei, durch Wuthausbrüche eines Besessenen, durch höllische Verwünschungen verstellt. Ruhig, in dumpfer Verzweiflung, ist seine Erscheinung um so überwältigender. Die Accente seiner gemessenen Rede, der mit Bitterkeit getränkte Hauch seiner Gesangesklage, lehrt unser Mitleid leicht begreifen, wie hier ein Weib ihr Leben opfern mag, um sein Heil zu erringen, ebenso wie das hochherzige Walten, die hehre Art Lohengrin's uns fühlen läßt, daß eine Frau nur sterben kann, wenn sie den lichtstrahlenden, unfehlbaren Held verloren hat. Wagner sagt von sich selbst, daß er höher als je irgend ein Poet oder Künstler die Frauen verherrlicht habe, und allerdings ist wohl kaum anderswo die Bedeutung der Mission des Weibes in Selbstverleugnung und Hingebung tiefer erkannt als in seinen Dichtungen, schwerlich die Idee des durch eigenen Untergang errungenen Heils, inniger aufgefaßt und geschildert als in Charakteren wie Elisabeth*) und Senta**). Wenn die Poesie Fictionen bedarf, um in außerordentlichen Situationen die ganze Gewalt frommen Heldengeistes, allen Glanz der Tugend, alle Erhabenheit der Entsagung, allen grenzenlosen Schmerz, den Aufschwung der Liebe, den Muth des Glaubens, den Märtyrerwahn der Hoffnung, die begeisternde Kühnheit der Hingebung, die pathetische Beredsamkeit der Empfindung zu schildern, so könnten diese Fictionen uns nicht interessiren, wäre der ihnen eigene Gefühlsinhalt nicht ein wahrhaftiger, so wahrhaftig, daß die zum Ausdruck kommenden Herzen nachzittern. Wenn Niemand an die Tannhäuserfabel und Venusgrotte oder noch weniger an den fliegenden Holländer und seinen Capitän glaubt, wer zweifelt deswegen an weiblichen Charakteren wie Elisabeth, deren Liebe durch ihre keusche, todesmuthige Treue das einzige Band ist zwischen einem durch Leidenschaften verwüsteten Geschick, und einer Welt, welche nur jene Leidenschaften fürchtet, deren freie Kundgebungen die Heuchelei verschmähen? Wer zweifelt an einer Senta, an einem weiblichen Wesen, welches, um eine große Seele von grausamem Geschick, von schwerster Strafe zu erlösen, das eigene Leben opfert? — Dieß lenkt unsere Aufmerksamkeit unwillkührlich auf die Formen, in welchen die Hingebung in unserer Zeit, in dem Medium unserer Civilisation, sich ausspricht, und erinnert uns an das Werk eines französischen Romancier, eines bedeutenden Kenners des menschlichen Herzens, so daß man ihn mit Recht den Psychologen par excellence unserer Epoche der Mittelmäßigkeiten und Halbheiten nennen könnte. Balzac hat versucht, die Formen darzustellen, welche in unserer Zeit diese weibliche Gefühlsrichtung zur Erscheinung bringt. Eine Tochter Eva's*) heißt das Buch, worin er einen mit Senta innig verschwisterten Charakter darstellt, wiewohl in gänzlich verschiedenem Rahmen, Verhältnissen und Färbungen: die Gräfin Marie von Vandenesse. Beide sind mit einem liebenswürdigen Manne verbunden, dessen Eigenschaften nur zu ihrem Glück beitragen zu können scheinen; Beide leben in friedlichen gedeihlichen Verhältnissen; Beiden wird die musterhaft häusliche Tugend einer legitimen Verbindung zur Last; sie geben sich anfangs einer träumerischen Sympathie, dann aber einer heftigen Liebe zu einem von Allen gefürchteten, gleich einer unheilvollen Erscheinung geschauten, außerhalb ihrer Sphäre stehenden Wesen hin, das ihnen nur Angst, Schmerz und Entsagung zu bieten hat, dessen kühner Geist sie aber in einem so unlösbaren Zauberbann befangen hält, daß sie gern Leid und Elend, ja den Tod für ihn erdulden möchten. Beider Leidenschaft hat denselben Ausgangspunkt. Sie wenden sich Beide unerfüllt von einer materiellglänzenden aber ruhmlosen Existenz, von einer zärtlichen aber monotonen Neigung zu dem heftigen Begehren, ein fluchbeladenes verkanntes Herz mit einem

*) Tannhäuser.

**) Fliegender Holländer.

*) Une fille d'Eve.

Strahl unbeschreiblicher Liebe zu retten. Aber die Probe, auf welche Senta's Muth und Entschlossenheit gestellt wird, dauert nur wenige Stunden, in welchen sie das Werk der Erlösung vollbringt, die Gräfin hat mit einer langen Reihe von Widerwärtigkeiten zu kämpfen, mit plumpen Hindernissen, mit der plattesten Prosa, welche mehr das Herz empört, als die Einbildung schreckt. Senta erreicht ihr Ziel, während die Gräfin nicht vermag, den schwerer als wirkliches Leiden zu tragenden Widerwillen zu überwinden. Es ist leichter, den Schrecknissen einer poetischen Hölle zu trotzen, als den in der prosaischen Hölle aufgeregten Leidenschaften, den angehäuften ekelhaften Schwierigkeiten des socialen Lebens, in welche erhabene Naturen tauchen müssen, ehe sie über den Mittelmäßigkeiten schwimmen, die gleich bleiernen Wogen auf ihnen lasten. Bei alledem ist nicht zu leugnen, daß Senta von demselben Gefühl in den Tod getrieben wird, welches die Gräfin beseelt, als sie den Roul vom Selbstmord rettet. Beide sind von der Hingebung des Heldenmuthes erfüllt, von dem Wunsche durchglüht, ein erhabenes Wesen durch Preisgeben ihres eigenen Selbst zu schützen, durchdrungen von einer Aufopferungs-Sehnsucht, welche nicht gestillt werden kann durch kampf- und leidlos verlebte Tage. In Beiden rührt uns die Form, welche in ihnen den edelsten Trieben des Menschen gegeben ist, kraft welcher sie den Schmerz allen beneideten Schätzen und Glücksgütern dieser Erde vorziehen, zu einem Cultus der Leiden erzogen werden, von tiefem Mitgefühl für die Verirrungen der Leidenschaften erfüllt, als sichtbare Engel auf Erden wandeln.

Eine wesentliche Verschiedenheit besteht jedoch zwischen der Heldin des deutschen Poeten und der des französischen Romancier. Erstere hat Reinheit und Jungfräulichkeit in Verhältnissen bewahrt, welche ihr erlaubten, über ihr Geschick zu verfügen, ohne eine Pflicht zu verletzen. Der deutsche Poet hat nur die Personificirung eines edlen Enthusiasmus, einer heiligen Selbstverleugnung im Auge, nicht aber die Schilderung der Fesseln, durch welche die Gesellschaft diese Gefühle hemmt, deren oft vergebens die edelsten Naturen sich zu entledigen streben und dann als Opfer des ungelösten Problems zu Grunde gehen, welches in starren oft noch fruchtlosern als schmerzlichen und schwierigen Pflichten einerseits, andererseits in erstrebter Verwirklichung eines Ideals von Liebe und Aufopferung, sich ihnen entgegenstellt. In dem Werk des deutschen Poeten ist Senta's Extase der Glanzpunkt. Sein Streben war, die magnetische Gewalt, die fast mystische Anziehung, die Vorboten dieses Berufs zum Tode, dieser Mission zur Großthat zu schildern. Der Romancier, der seine Aufgabe daran knüpfte, gewisse erhabene Gefühle in dem Zustand eiternder Wunden und der Schwindsüchtigkeit darzustellen in welche die Gesellschaft sie versetzt, der sein weites Bereich durch eine Art pathologischer Untersuchung aller Formen vergrößerte in welchen unsere Leidenschaften unsäglichen Qualen unterzogen werden, konnte die edelmüthige Frau, die von einem faden reizlosen Leben im Vorgefühl des Glückes sich abwendet, welches ihr aus eigener Vernichtung zum Heile einer bedeutenden Individualität erblühen würde, nur als einen Gegenstand der Analyse, des Secirens betrachten. Wagner wählt für seine Heldin, die er mit der holdesten Anmuth ziert, phantastischen Spielraum. Es ist ein junges Mädchen, die nichts weiß von der Welt, wie wir sie unter dem Ausdruck Große Welt verstehen. Aufgewachsen auf jenen nordischen Küsten, hat sie nicht einmal eine Ahnung von ihr. Tochter des Seemanns und des malerischen Norwegens, von großartigen Naturscenen umgeben, vertieft in deren andächtige Betrachtung, umgeben von einfachen ernsten Sitten, während der Gefahr, welcher die Ihrigen täglich trotzen, mit dem Gedanken des Todes vertraut gemacht, und so die Triebfedern ihrer Seele in beständiger Thätigkeit erhaltend, erscheint sie wie ein Nordlicht in der Nacht unserer Trauer und Wüsteneien. Gegenüber diesem gleich einer Bergblume aufgeblühten Geschöpf, finden wir bei Balzac eine große Dame, eine Frau von Welt, welche in gemachtem Medium geboren, auf künstlich bereitetem Boden erwachsen, von Säften genährt die ihrer Natur fremd, von falschen Sonnen beschienen, von spirituosem Gebräu benetzt, in Treibhausatmosphäre cultivirt, im ersten Aufkeimen zugestutzt, seit dem ersten Erblühen in immergährenderes Terrain versetzt wurde. Wagner gestaltet sein Sujet nicht allein ernst, sondern tragisch. Ein schmerzenvolles Leben wird nur durch das Opfer eines segensreichen getröstet und verklärt. Balzac stellt denselben Gegenstand mit einem Lächeln dar, dessen Ironie schon aus dem Titel seines Buches klar wird. Er vergißt aber das in demselben enthaltene Epigramm, sobald er seine Heldin schildert und erst aus dem Schluß des Buches versteht man den Sinn jenes Titels. Neugier und Uebermuth, Schwäche und Unterwerfung sind die Züge einer gefallenen Tochter Eva's.

Wohl ist es wahr, es giebt Frauen, welche auf die Welt gesendet scheinen, um zu sühnen, was Jene verbrochen; aber zur Entwickelung ihrer Fähigkeiten bedarf es einer anderen Erziehung als die Welt und besonders die große Welt ihren Frauen von der Wiege bis zum Grabe angedeihen läßt und welche die stärksten Naturen für die Fehler Evens solidarisch verantwortlich macht, den Keim von Tugenden erstickt, welche sie emporheben konnten. Man gesteht es sich nicht ohne



ein trübes Gefühl der Gebrechlichkeiten unserer besten Eigenschaften ein, daß wenn Senta, statt auf den Ufern eines Fiord in jenen einsamen Zonen unseres Globus, umgeben von dem imposanten Schauspiel einer wilden Natur, die niedergehalten ist von der Majestät und Tyrannei eines Climas, welches Reif und Eis nur auszubrüten scheint, um alle Glut in die Herzen der Menschen zu bannen, geboren und erzogen wäre, um einem jungen Mann hohen Standes die Hand zu reichen, dessen Leben in Salonsucceß und Müßiggang sich theilte, dann gewiß auch sie jene Energie des Willens, welche Großes bewirkt, eingebüßt, und die Worte Hamlet's „Frailty thy name is woman", oder den Titel des besprochenen Buches auf's Neue gerechtfertigt hätte. Jede große göttliche Mission hat ihren Oelberg, hat eine Stunde der Schmach und des Todes zu bestehen vor dem Moment der Himmelfahrt und Apotheose. Es ist schwer, wenn nicht unmöglich, die zu dieser Stunde nöthige Selbstständigkeit, den Aufschwung, die Festigkeit und Beständigkeit sich zu erhalten, wenn man nur von blendendem Luxus umgeben und in der Unruhe gelebt hat, in welche wir durch die Forderungen und Beobachtung dessen versetzt werden, was die Welt Ehre, Rang, Würde, Etikette nennt. Es ist dabei noch zu verwundern, wie viel Kraft und Lebensfähigkeit den edlen Bestrebungen mancher weiblichen Naturen innewohnt, daß sie in solcher Umgebung nicht gänzlich erloschen sind, den edlen Keim wenn auch geschwächt, doch immer noch erkennen lassen. Wenn auch aus noch so verschiedenen Ständen und so verschieden in ihrem Wesen, läßt sich die elegant gebildete, fein erzogene Pariserin mit dem zart-kräftigen Kinde des Nordens vergleichen, da sie beide einem ähnlichen Impulse gehorchen. Diese zwei Frauenbilder gehören demselben Typus an; wir sehen in der einen die ideale Vollendung dieses Typus, in der anderen wird er durch die Wirklichkeit entstellt. Das Schicksal der ersten schwebt uns vor als ein Ideal, welchem alle edlen Herzen Wirklichkeit verleihen möchten, das der zweiten als Wirklichkeit, welche uns oft eines Ideals unfähig macht.

Balzac hat sein großes Talent der Beobachtung des menschlichen Herzens bis auf die unmerklichsten Regungen gewidmet, wie sie von dem thatsächlichen Zustand unserer Gesellschaft bestimmt werden, der in den hohen Regionen aller Länder des civilisirten Europa fast identisch ist. Er wollte bis ins kleinste Detail die Bilder verführerische Ueppigkeit und versteckter Gefahren gewisser tropischer Zonen schildern, den strengen Frost anderer, die bleiche, schmächtige Grazie jener gemäßigteren Himmelsstriche, welche die holländischen Maler mit so gewissenhafter Genauigkeit nachbildeten, deren Kunstgeheimniß er abgelauscht zu haben scheint. Aber indem er die chromatische Scala aller Leidenschaften und Erregungen durchläuft, läßt er uns nicht den absoluten vollen richtigen Klang jeder einzelnen Note hören. Er läßt sie uns nur in einem durch die tausend zugleich erklingenden Töne eines verstimmten Orchesters wahrnehmen, inmitten dessen sie ertönen. Diese Nothwendigkeit der Aufgabe, welche er sich gestellt und durch reichhaltige dichterische Thätigkeit so glänzend gelöst hat, vermag der Vergleichung seiner Charaktere, mit denen welche die Poeten einzig zu dem Zwecke schaffen, die Empfindungen in ihrer ursprünglichen Form, in ihrem angebornen Wesen zu schildern, ein besonderes Interesse zu verleihen.

Wir verhehlen uns doch das Mißliche der gezogenen Parallele nicht. Wagners Opern sind noch nicht der Gegenstand conventioneller Bewunderung, sie sind noch nicht officiell importirt in das himmlische Reich der high fashion, sie haben die aus Befürchtungen für den Bonton, zum Schutz gegen barbarische Ueberfälle errichtete Mauer noch nicht durchbrochen. Gelesen und studirt werden sie vorzugsweise nur von Künstlern und Denkern, welche aus Gleichgültigkeit oder Gehirnstolz unbekannt mit den Regionen bleiben, welchen die Gräfinnen Vandenesse entsprossen. Und wenn sie aus flüchtiger Leselust Balzac's Buch aufschlagen, wird ihnen die photographische Treue des Bildes kaum auffallen, sie werden nicht veranlaßt darüber nachzusinnen, wie die hier sich kreuzenden Elemente, einige Formunterschiede abgerechnet, sich genau so in allen Schichten unserer Gesellschaft wiederfinden und daß in ihren niedrigsten Sphären eine ungewöhnliche, anormale, zum Aeußersten fähige kühne Hingebung, meistens durch analoge Motive erregt und gehemmt wird. Begegnen wir nicht in allen Regionen unsrer Gesellschaft Charakteren, die mit edlem Ehrgeiz und schwärmerischem Hochsinn nach dem Schönen streben, vor den Schwierigkeiten des Erreichens aber zurückschrecken? Die in's Leben getretene Erscheinung des Schönen entzückt uns, wie uns das Kunstwerk entzückt, um aber im Leben und Kunst das Schöne zu schaffen, muß man den Contact mit dem rauhen Material nicht scheuen. Doch fordern wir von der Welt nicht mehr, als sie zu geben vermag, und begnügen wir uns statt anderer Wirklichkeit damit, wenn sie ihre flüchtige Bewunderung, ihre leere Sympathie dem Ideal zuzuwenden geruht. Was kümmert sich auch die Kunst in ihrer hohen Wirklichkeit um das Scheinideal der Welt, was fragt sie im Besitz ihres herrlichen Ideals nach der öden, kümmerlichen Wirklichkeit! —

Aus Baden-Baden.

Etwas Naturschwärmerei. — Patriotische Phantasien. — Recensenten-Lob. — Kainsgedanken. — Concertleiden in der haute volée. — Die Syrene von Baden-Baden. — Musik im Kiosque. — Eychler und Wagner! — Einheimische Künstler. — Gäste. — Saison-Concert. — de Lagrange und Alboni. — Gardoni, Bivier, Batta, Coßmann, Seligmann. — Karlsruher Oper.

Wenn man in den Sommermonaten irgend eine europäische Künstlergröße zu sehen, zu hören oder zu sprechen wünscht, und man weiß nicht genau, in welchem Wendekreise der Stern des Nordens oder Südens sich gerade aufhält — so kann man gar nicht fehl gehen, wenn man sich zu Anfang August nach Baden-Baden begiebt. Dort ist die gesuchte Künstlergröße entweder bereits angekommen, oder wird jedenfalls erwartet, sei es nun zur Kur, zur Erholung, zum Spiel, zum Concert, oder wenigstens um auf der Durchreise sich dem Volk zu zeigen. In dieser, wie in so vieler anderen Hinsicht, ist Baden-Baden wirklich einzig in seiner Art, und verdient mit Recht den stolzen Namen der „Krone aller Bäder".

Dürfte ich doch von der herrlichen Natur sprechen, die hier unter einem Klima, welches an südlichere Breiten erinnert, in bezaubernder Lieblichkeit sich entfaltet! Dürfte ich Ihnen das paradiesische Thal schildern mit seinem üppigen Pflanzenwuchs und den graziösen Bergformen, in zauberhafter, immer wechselnder Beleuchtung. Dürfte ich erzählen von den römischen Ruinen und Altären; von den mittelalterlichen Burgen, Schlössern und Klöstern; von den Wasserfällen und Bergseen; von dem imposanten Panorama des köstlichen Rheinthales! Ich würde das weit lieber und mit mehr Begeisterung unternehmen, als ich Ihnen von den Menschen berichten kann, die im Grunde doch überall dieselben sind. Aber in unserer musikalischen Zeitung müßten sich meine Naturschwärmereien lächerlich genug ausnehmen. — Sprechen wir also von der „haute volée" von der „Saison". — Nur die eine Versicherung nehmen Sie noch hin, daß, mit Ausnahme des Siebengebirges und natürlich mit Ausnahme Tyrols und des Salzkammerguts, ich keinen Ort in Deutschland kenne, der alle Reize der deutschen Naturschönheiten so concentrirt in sich vereinigt, wie Baden-Baden.

Und nun bedenken Sie, daß dieses kleine deutsche Paradies in den Monaten Juli bis September Alles concentrirt, was nicht nur Deutschland, sondern Europa an Glanz, Schönheit, Reichthum, Ruhm und Ehrgeiz besitzt; daß hier in jeder Saison ein wahrer deutscher Fürstencongreß sich bildet; daß hier der Pariser Diplomat und Banquier, der englische Lord, der deutsche Standesherr, der kosmopolitische Künstler, wie die Pariser Lorette sich ihr jährliches Rendezvous geben, um sich im Spiel zu „erholen", oder Sommermoden zu präsentiren und Eroberungen zu machen, um zu verführen oder verführt zu werden, um Geld zu verdienen oder Geld todtzuschlagen — und dann wundern Sie sich noch, daß ich alljährlich, wenn der August heranrückt, der süßen Gewohnheit des Daseins folge, den Journalistenstaub von den Füßen schüttle, und als höchst stiller Beobachter und einsamer Schwärmer mich in Baden-Baden „wiederfinde". — —

Ich habe nun schon eben so lange Baden-Baden im Sommer heimgesucht, als Jacob um die Rahel diente. Sie werden mir daher auf's Wort glauben, daß ich den Ort so ziemlich genau kenne. Ich schwankte diesmal zwischen der Münchener Industrieausstellung, und dem Rotterdamer oder Schweizer Musikfest, und das Ende alles Schwankens war — daß ich auf dem Schloßberg in Baden-Baden eines schönen Abends aus meinem, alljährlich von mir bewohnten Zimmer auf die glänzend erleuchtete, wogende und summende Promenade herniederblickte, und mich freute, daß ich nun wieder da war! Das ist wohl das beste Lob, was ein Recensent spenden kann. An anderen Orten wäre Viel zu hören und zu berichten gewesen — hier giebt es Gottlob! nur Wenig zu kritisiren und gar Nichts zu polemisiren. Hier darf man einmal Mensch sein, und kann den Recensenten zu Hause lassen. Schon darum ist Baden-Baden ein irdisches Paradies.

An Künstlern und Journalisten fehlt es hier wahrlich nicht! Aber sie leben so einträchtiglich neben einander, wie die ersten Menschen, ehe sie in den Apfel der Zeitungs-Erkenntniß gebissen hatten. Zuweilen zuckt wohl so Etwas wie ein Concertgedanke durch die ruhelosesten Seelen. Aber derartige Kainsgedanken nehmen doch immer einen recht friedlichen Ausgang. Der Eingang ist allerdings schwieriger, weil man die fünf Frankenstücke nicht sparen darf, wenn man sich hier einen „Kunstgenuß" erkaufen will.

Die vornehme Welt will Nichts billig haben. Ein wohlfeiler Genuß hat sogleich das Vorurtheil gegen sich, daß er, weil er Jedem zugänglich ist, jedenfalls nicht „fein" ist. Deshalb darf hier Niemand ein Concert unternehmen, wo das Entrée billiger als fünf Frank für unnummerirte, und zehn Frank für nummerirte Plätze wäre. Sie werden ausrufen — das sei ja ein wahres Eldorado für Virtuosen! — Wie man es nimmt. — Nur Künstler ersten Rufes (ich sage nicht ersten Ranges) können bei solchen Entrée-Verhältnissen auf einen vollen Saal rechnen — und vor leeren Bänken zu spielen ist bekanntlich kein Vergnügen. Kosten hat

der Concertgeber allerdings wenig. Denn **Benazet**, **der König von Baden**, vulgo Spielpächter genannt, giebt Saal und Beleuchtung umsonst, und zeichnet noch außerdem, zur Unterstützung der „Kunst“, stets eine sehr bedeutende Anzahl Billets zum vollen Eintrittspreis. Dafür macht er aber die Bedingung, daß das Entrée nie billiger angesetzt wird, als die fashion verlangt — und außerdem hat der Concertgeber noch das Privatvergnügen, auf die von Benazet gezeichneten Billets die Phalanx der Pariser Loretten und Badener Groupiers, welche Benazet während der ganzen Saison unterhält, im ersten Rang erscheinen zu sehen. Der unbefangene Fremde merkt freilich nicht, in welcher Gesellschaft er den Concertgenuß absitzt. Aber wer die Mystères de Bade-Bade kennt, der wird von seinem Concert-Appetit hier gründlich geheilt, sollte er überhaupt dieser Kur noch bedürfen.

Das Concertpublikum ist unter uns gesagt, auch abgesehen von Loretten und Groupiers, hier schauderhaft. So etwas von Blasirtheit und Arroganz ist mir noch nicht vorgekommen. Aber dafür sind wir auch in der Metropole der Bäder, wo das Publikum aus ganz Europa zusammenströmt, welches alle Genüsse des Lebens schon bis zum Ueberdruß ausgekostet hat, welches von Nichts mehr erwärmt, überrascht oder gar begeistert wird, d. h. die Crême der Gesellschaft, die weder deutsch ist, noch thut, als wenn sie nur deutsch verstände. In einem Concertsaal, wo man nur französische, englische, italienische, polnische und russische Idiome durcheinander parliren hört — was soll da deutsche Musik! — Im vorigen Jahre unternahmen Ernst, Ehrlich und Seeligmann classische Kammermusiksoiréen. Das war eine schöne Speculation! Nach der zweiten Soirée schloß man den Cyclus „wegen eingetretener Hindernisse“. Unter die „Hindernisse“ gehörten unter Anderen auch Monsieur Arban und Signor Cavallini, die im „Kiosque“ sich gratis hören ließen, und italienische Arien und Polkas sangen — nämlich auf dem Cornet à piston und auf der Clarinette.

Cornet à piston ist nämlich hier das Lieblings-Instrument. Deshalb ist Monsieur Arban aus Paris — der sich komischer Weise „Professeur à piston“ nennen läßt — der Löwe des Tages, so lange ich zurückdenken kann. Der Mann ist zu beneiden! Er bläst nun schon seit sieben Jahren alljährlich dieselben Arien aus „Norma“ und „Sonnambula“, und es gelingt ihm noch immer nicht, aus der Mode zu kommen! — Arban ist die Syrene von Baden-Baden. Wenn er Sonntags, vor einigen tausend Menschen im großen Conversationssaal sich hören läßt, und die guten Leute aus der Provinz, die nur Sonntags mit dem Extrazug nach Baden kommen, mit seinen Cadenzen und Trillern so düpirt, daß ihnen Mund und Nase offen steht — dann ist die wahre Ernte für die Spielbank. Denn wenn der „Professeur à piston“ den letzten Ton ausgesäuselt oder ausgeschmettert hat — was soll das Publikum in der Pause machen, bis er wieder bläst? Man geht zum Roulette, und sieht eine Weile bescheiden zu. Aber das Rad wirbelt so dämonisch, die Kugel rollt so leicht und graziös, das Gold blitzt so zauberisch — daß der arme Badegast, noch halb betäubt vom Trompetengeschmetter, geblendet vom Lichtglanz, verblüfft durch die Gleichgültigkeit, mit der die „Vornehmen“ Hunderte verspielen, der Versuchung nicht länger widerstehen kann. Er greift in die Börse, sucht seine sauer ersparten Gulden zusammen und — spielt solange, bis Monsieur Arban das Trompetensignal giebt, daß Roulette und Groupiers wieder zehn Minuten Pause haben. Unterdeß hat der arme Sonntagsspieler seine Gulden ja längst verspielt! Dafür ist er aber auch in „nobler Gesellschaft“ gewesen, und hat die Syrene von Baden-Baden umsonst gehört! — — —

An anderweitigen Gratis-Musikgenüssen fehlt es auch nicht. Das Badeorchester unter Direction von Eychler — einem gebornen Sachsen — spielt täglich drei Mal, früh, Nachmittags und Abends von sieben bis neun Uhr. Sonntags im großen Conversationssaal, in der Woche im „Kiosque“, auf deutsch „im Freien“. Eychler ist ein guter Sachse, aber ein höchst mittelmäßiger Musiker vom alten Schlag. Für das Badepublikum dirigirt er eben hinlänglich gut genug. Seine Programme sehen ebenso aus, wie die von anderen Bade- und Garten-Orchestern, so bunt wie eine Narrenjacke, und so zusammengeflickt wie ein Bettlermantel. Zuweilen nimmt er einen „höheren Aufschwung“, und giebt etwas „Classisches“ zum Besten, — aber es ist auch darnach. Neulich spielte er die C-Moll-Symphonie von Beethoven, deren letzten Satz er im Programm als „Scherzo und Rondo“ bezeichnete. Trotz seiner angebornen Antipathie gegen Berlioz und Wagner (ersteren hält er alles Ernstes für verrückt) hat er doch in dieser Saison in den sauren Apfel gebissen, und die Ouvertüre zum „Tannhäuser“ und den Brautzug aus „Lohengrün“ (so stand im Programm) heruntergeorgelt. Ich mußte lachen über diese Tannhäuser-Ouvertüre. So gespielt muß sie allerdings der haute volée höchst mystische Begriffe von Wagner beibringen, ungefähr so verworren, als die Begriffe sind, die Hr. Eychler selbst von Wagner haben mag. Doch wie gesagt, hier ist Alles einerlei. Strauß' neuester Walzer schlug Wagner glänzend aus dem Felde.

Und nun erst, wenn die Oestreicher-Musik aus Rastatt kommt! Sobald diese (allwöchentlich einmal)

sich im „Kiosque" hören läßt, ist im Umkreis einer Stunde kein leerer Stuhl für schweres Geld zu haben. Es ist Mode, zu den „Oestreichern" zu gehen — und hier hat die Mode insofern vollkommen Recht, als das östreichische Regimentsorchester in der That eine Präcision und Eleganz im Vortrag und eine Reinheit im Ton entwickelt, die ich manchem Stadt-Orchester wünschen möchte. Was diese Söhne Böhmens spielen, darnach darf man freilich nicht fragen, denn ihre Programme sind mitunter haarsträubend — aber Wie sie spielen ist bewundernswerth, und ich bedaure jedesmal, daß diese vortrefflichen Kräfte nicht besseren d. h. künstlerischen Zwecken dienen können. Allerdings ist sehr die Frage, ob sie das auch könnten. —

An einen anderen Abend der Woche giebt die Badische Regimentsmusik regelmäßig ein Concert. Auch dieses Orchester ist weit besser als das Eychler'sche, erreicht aber die Vollendung in der Ausführung der Oestreicher nicht. Dagegen zeichnet sich die Badische Musik durch weit bessere Programme aus. Darnach fragt aber das Publikum nicht, und die Oestreicher bleiben Mode, auf Kosten der Badener, welche bei Weitem weniger besucht werden. Wer kann aber auch in Baden mit Verdi und Strauß concurriren! — Benazet thut übrigens das Mögliche, um sein einheimisches Bade-Orchester zu heben. Ich habe gehört, daß er einen neuen Dirigenten sucht, und will nicht versäumen, darauf Reflectirende aufmerksam zu machen. Benazet soll bei Hühnerfürst in Dresden angefragt haben, ob er in Baden während der Saison spielen wolle. Diese Acquisition wäre allerdings sehr annehmbar, denn Hühnerfürst paßte in mehr als einer Hinsicht vortrefflich für Baden. Er soll aber 4000 Franc für die Saison verlangt haben, eine Forderung, die für die obwaltenden Verhältnisse freilich zu hoch ist, aber beweist, wie gut sich Hühnerfürst mit seinem Orchester in Dresden befinden muß.

(Schluß folgt.)

Kleine Zeitung.

Leipzig. Am 8ten September trug Hr. J. A. van Eyken aus Rotterdam, ein früherer Schüler des hiesigen Conservatoriums, vor einem eingeladenen Publikum in der Thomaskirche mehrere Orgel-Compositionen vor, unter diesen auch eine Sonate (Nr. 2) eigener Composition. Er bewährte sich dabei als ein tüchtiger Organist, der mit Leichtigkeit bedeutende Schwierigkeiten zu überwinden vermag und auch mit Geist und Verständniß vorträgt. Was uns bei Hrn. van Eyken's Spiel zu wünschen übrig schien, wäre ein wenig mehr Ruhe; namentlich trat dieser Mangel in dem letzten Satze der ersten Mendelssohn'schen Orgelsonate, in den Bach'schen Compositionen (Choralvorspiel „Wachet auf, ruft uns die Stimme" und Präludium und Fuge in H-Moll) und theilweise auch in der den Schluß bildenden großen Doppelfuge über den Namen Bach von R. Schumann hervor. Die Sonate des Hrn. van Eyken ist ein an schönen Motiven reiches, gut gearbeitetes Werk, das nur etwas zu viel Pianofortestellen enthielt und im Ganzen der eigentlichen Kirchlichkeit entbehrte. Doch lassen sich diese Ausstellungen auch bei der Sonate Mendelssohn's und noch mehr bei dem Andante in E-Dur von Gade machen, welches letztere Werk als ein sehr ansprechendes und musikalisch werthvolles — Salonstück erschien, dessen einziger Fehler nur der ist, daß es für die Orgel geschrieben. Von der imponirendsten und nachhaltigsten Wirkung war die Schumann'sche Doppelfuge, namentlich in ihrem ersten Theil.

F. G.

Meißen. Am 3ten September kam im Meißner Dom das Requiem von Mozart zur Aufführung. Außer dem Stadtmusikchor und vielen Dilettanten wirkten mehrere Mitglieder der königl. sächs. Hofkapelle darin mit. — Frl. Ney aus Dresden ließ sich zum ersten Mal nach der Landestrauer im Stadttheater zu Meißen hören. Sie sang die große Arie aus „Ernani" und Lieder am Pianoforte. Der königl. Hofopernsänger Hr. Abiger sang die Seneschall-Arie aus „Johann von Paris" und den „Deserteur". An demselben Abend trat auch B. Davison daselbst in „Dr. Robin" auf. Das ausgezeichnete Künstlerpaar ward von dem übervollen Haus mit Blumen und Beifall überschüttet.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Musikdir. Mosewius aus Breslau war in Leipzig anwesend.

Anna Zerr, die von Amerika zurückgekehrt ist, und sich zunächst nach Baden-Baden begeben hatte, beabsichtet eine Kunstreise durch Deutschland, um auf den hervorragensten Bühnen zu gastiren.

Pischek sang wieder einmal in Frankfurt a. M.

In Hamburg betrat eine Schülerin der Cornet, Frl. Holm, zum ersten Mal die Bühne. Sie ist eine geborene Hamburgerin, und wählte zum ersten Debüt die Amazili in Spohr's „Jessonda", eine Wahl, die ihrem Geschmack alle Ehre macht. Die Aufnahme des Publikums war eine förmlich enthusiastische. Die Debütantin soll sich nicht nur durch eine frische und jugendlich kräftige Stimme und eine vortreffliche musikalische Bildung auszeichnen, sondern auch eine, für eine Anfängerin überraschende Gewandheit im Spiel entfaltet haben.

Frl. Caroline Mayer hat am 1sten September die Leipziger Bühne verlassen, an welcher sie sechs Jahre als erste

Sängerin engagirt war. Frl. Mayer will überhaupt die Bühne gänzlich verlassen, gedenkt aber in Leipzig zu bleiben und sich dem Concertgesange zu widmen.

Frl. Schwarzbach vom Hoftheater in München gab sechs Gastrollen in Hannover.

Der Tenorist Roger wurde in Baden-Baden, wo er bis jetzt noch niemals gesungen hat, zu einem Concert erwartet. — Die Clavierspielerin Arabella Goddard ist jetzt dort die Löwin des Tages.

Der bisherige Dirigent der Concerte des Cäcilien-Vereins in Paris, Seghers, hat die Direction niedergelegt, ein Schritt, den man schon früher befürchtete, und der eine Folge von Zerwürfnissen im Comitée des Vereines sein soll. Seghers hat große Verdienste um die Verbreitung der deutschen Musik in Paris, er führte Mendelssohn, Gade, Schumann, rc. in ihren Ouvertüren und Symphonien zuerst in Paris ein, und wirkte überhaupt als Dirigent der Cäcilien-Concerte so erfolgreich, daß sein Rücktritt von den deutschen Künstlern in Paris und von dem jungen hoffnungsvollen Componisten Frankreichs allgemein bedauert wird, denen er noch besonders ein Beförderer und Unterstützer in ihren künstlerischen Bestrebungen war. — Ein früherer Orchester-Dirigent der italienischen Oper Barbereau wird Seghers Direction übernehmen und ist bereits an seine Stelle getreten.

Perrin, der Director der „Opéra comique" in Paris, hat auch das „Théâtre lyrique" übernommen, so daß künftig beide musikalische Bühnen unter einer Leitung stehen. — Ein gewagtes Unternehmen, welches noch selten zum guten Ende geführt hat, da eine Bühne auf Kosten der anderen fast immer vorzugsweise vom Director protegirt wird. Das Schicksal der „vereinigten Theater" in Hamburg liefert den neuesten Commentar dazu.

Die „Lumlys von England", die HH. Cramer, Beale und Comp." welche in Concerten und Opern „machen" und die Sänger, Sängerinnen und Virtuosen „en gros" kaufen, haben jetzt folgendes Unternehmen im Gange. Sie haben zehn Schlachtopfer — darunter die Damen Cruvelli, Marai und Cotti, die HH. Luchesi, Tamberlik, rc. und Hrn. Kapellmeister Benedict als „Conductor" — engagirt, reisen mit ihnen in den Provinzen Englands seit Ende August umher, und veranstalten Concerte und Opern je nach Bedürfniß und Umständen. In Shrewsbury wurde mit den Concerten der Anfang gemacht; dann ging es nach Manchester; dann nach Liverpool; dann wieder nach Manchester zu sechs Opern-Vorstellungen, u. s. f. — Diese Herrlichkeit dauert aber nur bis Ende September. Dann wird die ganze Gesellschaft (Mitglieder der Londoner italienischen Oper, die sehr zeitig geschlossen wurde) abgedankt, und eine zweite Serie kommt an die Reihe. — Neun weitere Schlachtopfer, darunter Mad. Novello, Hr. Sims-Reeves, ein Pianist Hatton und ein Hr. Land als „Conductor" sind für die Monate October und November engagirt, um diesmal zur Abwechselung Oratorien und Concerte in den Provinzen, ganz nach dem Belieben der HH. Cramer, Beale und Comp., zu veranstalten. — Diese moderne Seelenverkäuferei hat in der That eine bewundernswürdige Höhe der Ausbildung erreicht, und bezeichnet die gegenwärtigen, speciell die englischen Kunstzustände, auf das Treffenste! —

William Mason aus Boston, welcher zwei Jahre lang Schüler von Liszt war und Ende Juni dieses Jahres Weimar verließ, um über England in sein Vaterland zurückzukehren, ist Anfang August in New-York angekommen. Die amerikanischen Blätter in Boston und New-York begrüßen ihn mit großer Theilnahme, ja mit Enthusiasmus und sehen mit Spannung seinen Concerten entgegen. — W. Mason wird am 1sten October seine Concerte beginnen, und zwar zunächst in seiner Vaterstadt Boston, worüber Boston sehr glücklich ist. Ein Bostoner Journal nennt Mason mit Stolz „our Boston boy" (unseren Bostoner Jungen) und erklärt ihn schon pränumerando für „einen der besten Pianisten in der Welt". — Das ist doch noch gesunder Enthusiasmus!

Der Pianist Leopold v. Meyer soll von einem amerikanischen Concertunternehmer die Offerte erhalten haben, für 60000 Dollars in Amerika ein Jahr lang zu concertiren — wie oft, wissen wir nicht, doch solle Meyer in jedem Concert nur zwei Piècen zu spielen haben.

Clara Novello wird eine Kunstreise durch Amerika baldigst antreten. Sie ist durch Ullmann, den letzten Agenten der Sontag, dazu engagirt worden.

Der Pianist Gockel concertirt jetzt mit dem Violinisten Paul Jullien und einer Sängerin Miß Durand im Innern der Vereinigten Staaten.

Musikfeste, Aufführungen. Am 27sten und 28sten August fand in Mainz ein Musikfest statt, an welchem die Gesangvereine von Mainz, Frankfurt, Wiesbaden, Offenbach rc. Theil nahmen. In der „Fruchthalle" wurden Schneider's „Weltgericht" und Beethoven's Fest-Ouvertüre Op. 124 aufgeführt; in den neuen Anlagen ließen sich sodann die Liedertafeln und Musikchöre hören. Am zweiten Festtage wurde eine Sängerfahrt nach Neustadt an der Hardt unternommen. Die nicht unbedeutende Einnahme des großen Concertes ward für die Hinterlassenen Fr. Schneider's bestimmt.

In Erfurt gab der dortige Concert-Verein, zur Feier seines 25jährigen Bestehens, ein großes Concert, unter Leitung des Musikdir. Ketschau. Die F-Dur-Symphonie von Beethoven, und die Fest-Ouvertüre von Fr. Schneider bildeten die hervorragensten Nummern des Programmes.

Neue und neueinstudirte Opern. Das Teatro Pagliano in Florenz kündigt an, daß es im Laufe der nächsten Saison, die jetzt im Herbst beginnt, nur drei Opern geben werde, nämlich eine neue Oper von Verdi, „Il Viscardello", ferner „Il Trovatore" desselben Componisten, und „Ermelinda" von Battista. — Man bekommt bei einer solchen musikalischen Aussicht große Sehnsucht, nach jenem gesegneten Lande zu ziehen, wo die Citronen blühen! —

Die neue Oper des Hofcapellmeister J. J. Bott in Cassel „Der Unbekannte" (Text vom Baritonisten Biberhofer) hat in Cassel großen Erfolg gehabt.

Auszeichnungen, Beförderungen. G. Donizetti, der Bruder des Componisten, und Generalmusikdirector der türkischen Armee in Constantinopel, hat den Megidie-Orden vierter Classe vom Sultan erhalten.

Musikalische Novitäten. Von Mozart's „Quintett für Pianoforte, Oboe, Clarinette, Horn und Fagott" ist eine neue Ausgabe bei Breitkopf und Härtel erschienen. Es ist dies dasselbe Quintett, welches auch als Octett (für Streichquartett und Blasquartett) unter Mozart's Namen erschienen ist. — Man hat darüber gestritten, welche Ausgabe Original, und welche Arrangement sei. Doch dürfte jetzt als constatirt gelten, daß das Pianoforte-Quintett die Original-Composition sei. Diese Annahme wird durch die auffallend vorwiegende, virtuose, und nicht im Charakter eines Quartettes liegende Behandlung der ersten Violine, gegenüber der höchst untergeordneten Behandlung der übrigen Quartettstimmen, sowie dadurch begründet, daß der ersten Violine im Octett Figuren rc. zugetheilt sind, die offenbar dem Clavier entlehnt wurden, und für die Geige ebenso unbequem als wirkungslos sind.

Ein junger Amerikaner, W. H. Fry in New-York, hat eine Harold-Symphonie componirt, die in Amerika und England gewaltigen Spectakel verursacht hat. In England wurde die Symphonie heruntergerissen, nicht etwa, weil sie der Berlioz'schen nicht gleichkommt, sondern weil man im Gegentheil fand, daß der Componist sich nach Berlioz gebildet habe. Amerikanische Blätter erklären die Symphonie für „transcendental". Man kann über den ganzen Streit natürlich nicht eher entscheiden, als bis man das Werk gesehen oder gehört hat. Doch darf man mit Grund annehmen, daß das Urtheil der Engländer ebenso ungerecht, als das Lob der Amerikaner übertrieben sei.

Die „deutsche Tonhalle" in Mannheim hat in diesem Jahre noch einen zweiten Preis ausgeschrieben, für eine Symphonie in vier Sätzen für vollständiges (?) Orchester. Der Preis ist 200 Gulden rheinisch. Die Partituren sind bis zum Februar 1855 einzusenden.

Literarische Notizen. Von Otto Wigand's „Jahrbüchern für Wissenschaft und Kunst" ist in rascher Aufeinanderfolge im August und September das vierte und fünfte Heft (zweiten Bandes erstes und zweites Heft) erschienen. An bemerkenswerthen Artikeln über Kunst, mit steter Hinweisung auf die Verwandtschaft der Künste, heben wir in diesen Heften hervor: „Beiträge zur Concert-Reform"; (mit scharfer Polemik gegen das Programmen-Unwesen und einer Kritik der neueren Leistungen der Leipziger Gewandhausconcerte) „das deutsche Drama, wie es ist und sein wird" (zwei Artikel) und „Wilhelm v. Kaulbach, und die Kunstströmungen der neuen Zeit". — Nach Beendigung des zweiten Bandes, welcher den diesjährigen Cyclus schließen wird, kommen wir auf das Unternehmen ausführlicher zurück. Noch ein anderes ähnliches Unternehmen ist so eben in's Leben getreten. Es sind dies die „Jahrbücher für deutsche Sprache, Literatur und Kunst", herausgegeben von Hoffmann von Fallersleben und Schade. Das erste Heft, welches erschienen ist, bringt auch einen Aufsatz musikalischen Inhalts.

Von J. Raff's Schrift: die Wagnerfrage, ist so eben der erste Theil erschienen.

Todesfälle. Der italienische Bassist Rossi und noch ein zweites Mitglied der, von der Sontag in Amerika engagirten italienischen Operngesellschaft, sind in Mexico gleichfalls an der Cholera gestorben.

Vermischtes.

Die Pianofortefabrik des Hrn. Julius Blüthner in Leipzig. Diese Fabrik besteht noch kein volles Jahr, leistet aber jetzt schon Vorzügliches, und die daraus hervorgegangenen Instrumente haben daher auch, obschon bei der Kürze der Zeit zunächst nur noch in engeren Kreisen, schnell die Aufmerksamkeit in ungewöhnlichem Grade auf sich gezogen und große Anerkennung gefunden. Hr. Blüthner liefert Salonflügel mit deutscher Mechanik, von sieben Octaven Umfang, Metallplatte mit drei Oberspreizen und eisernem Stimmstock, im Preise von 250—350 Thaler. Ferner Salonflügel mit englischer Mechanik, Metallplatte mit vier Oberspreizen, eisernem Stimmstock und Doppel-Capodaster, im Preise von 300 bis 400 Thaler. Endlich Concertflügel mit englischer Mechanik, Metallplatte mit vier Oberspreizen, eisernem Stimmstock, über den ganzen Stimmstock, Messing-Capodaster, im Preise von 400—500 Thaler. Ref. hatte bis jetzt Gelegenheit, zwei Salonflügel mit deutscher Mechanik kennen zu lernen; ein Concertflügel mit englischer Mechanik befindet sich auf der Ausstellung in München. Diese beiden Salonflügel rechtfertigen vollkommen das oben erwähnte günstige Urtheil. Sie besitzen eine wirklich überraschende Fülle des Tones bei poetischem Charakter desselben, sichere, präcise Spielart bei mehr leichter als schwerer Behandlung. Die Bauart ist außerordentlich solid und das Aeußere geschmackvoll. Was die Spielart betrifft, so ist der leichtere Anschlag nur zu loben, da das vor einer Reihe von Jahren beliebte übermäßig schwere Tractement mit Recht als durchaus unzweckmäßig erkannt worden ist. Wir werden Veranlassung nehmen, noch einmal auf die Leistungen des Hrn. Bl. zurückzukommen, wenn wir seine Concertflügel kennen gelernt haben. Nach den vorliegenden Proben zu urtheilen, nehmen diese Instrumente eine hervorragende Stellung unter den hiesigen Fabrikaten ein, reihen sich überhaupt würdig den vorzüglicheren der vorhandenen Erzeugnisse an. Hierzu kommt, daß Hr. Bl. rastlos bestrebt ist, durchaus Musterhaftes zu leisten. Bekanntlich sind die Instrumente der renommirteren Leipziger Fabriken sehr gesucht, so daß man selten

eine größere Zahl gleichzeitig vorfinden wird, und wir können daher Hrn. Bl. nur einen gleichen Absatz wünschen, der nicht ausbleiben wird, wenn erst seine Leistungen in weiteren Kreisen bekannt geworden sind.

Aus Berlin schreibt man: Die Frage, ob Wagner's „Tannhäuser" auf unserer Bühne erscheinen werde, ist noch immer nicht entschieden; sie steht wie ihre ältere Schwester, die orientalische, mitten in einem wunderlichen Gemisch von Krieg und Unterhandlungen. Zwischen Liszt auf der einen Seite und den Berliner Kapellmeistern, mit dem Intendanten v. Hülsen an der Spitze, auf der andern Seite ist der Krieg offen erklärt; hinter dem Rücken der Kombattanten währen aber die diplomatischen Beziehungen noch fort. Das Ende vom Liede wird sein, daß die Türkei so wenig den Tag ihrer Unabhängigkeit, als der Tannhäuser den seiner Aufführung erleben wird. Kommen wir auch in diesem Winter um die Oper, so müssen gescheidte Eisenbahndirectionen billige Extrazüge, sogenannte „Tannhäuserfahrten" nach solchen Städten veranstalten, welche das Glück genießen, nicht allzuviele — Kapellmeister zu besitzen.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

A. G. Ritter, Armonia. Auserlesene Gesänge für Alt oder Mezzo-Sopran. 3ter Band. Magdeburg, Heinrichshofen. 1 Thlr.

— — —, Orphea. Auserlesene Gesänge für Sopran mit Begleitung des Pianoforte. Ebend. Lief. 2. 20 Sgr.

Wir haben bereits beim Erscheinen der ersten Lieferungen dieser beiden sehr werthvollen Sammlungen darauf aufmerksam gemacht. Auch in diesen Fortsetzungen, die größtentheils Opern- und Kirchen-Arien älterer Zeit im Clavierauszug enthalten, zeigt sich eine verständnißvolle Kritik bei der Auswahl des Gegebenen und im Arrangement die geschickte Hand eines gesinnungstüchtigen Künstlers. Der dritte Band der Armonia enthält: Arie aus Orfeo von Graun, Arie aus einem Passions-Oratorium von Ph. Em. Bach, Arie aus dem Stabat mater von Pergolese, das Lied „Abendempfindung" von Mozart um eine kleine Tonstufe tiefer transponirt, Arie aus Belsazar von Händel, Arie aus der Matthäus-Passion von J. S. Bach und Arie aus einer Passion (von der es unbekannt, welchem Gliede der großen Künstlerfamilie der Bach's sie ihren Ursprung verdankt). In der zweiten Lieferung der Orphea befinden sich: zwei Arien mit vorausgehenden Recitativen aus Belsazar von Händel und Recitativ und Arie aus der J. S. Bach'schen Matthäus-Passion.

Duetts, Terzetts ꝛc.

Eduard Wenzel, Op. 31. Vier Duette für Sopran und Alt oder Tenor und Bariton mit Begleitung des Pianoforte. Hannover, Bachmann. Nr. 1 u. 3. à 8 gGr. Nr. 2 u. 4. à 12 gGr.

Die vier Duette heißen: „das verlorene Glück", „das Abendläuten", „der Geist des Abends" und „Frühlingswonne". Etwas Neues und Besonderes sagt der Componist in diesem Werkchen nicht, doch ist das Gegebene ansprechend und gewiß der Mehrzahl der singenden Dilettanten genügend. Ihrer Fassung und Haltung nach möchten wir diese Musikstücke, in denen die beiden Stimmen fast stets in Terzen oder Sexten gehen, lieber zweistimmige Lieder als Duette nennen. Das Pianoforte verhält sich nur begleitend und geht wenig über die hergebrachten Figuren hinaus.

Musik für Gesangvereine.

Für gemischten Chor.

Ludwig Erk, Zwei Weihnachtsliedlein aus dem Munde des Volks. Fünfstimmig für den gemischten Chor (Sopran, 2 Alte, Tenor und Baß). Berlin, Schlesinger. 8 Sgr. netto.

Es sind hier die beiden bekannten Volkslieder: „Stille Nacht, heilige Nacht" und „Schlaf wohl, Du Himmelsknabe Du" mit Geschick und Geschmack fünfstimmig bearbeitet und in dieser Form kleineren Gesangskreisen zu empfehlen.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Einundvierzigster Band. № 13. Den 22. September 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_2$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Wagner's Fliegender Holländer.

Von

Franz Liszt.

II.

Senta, wenn auch eine der herrlichsten Frauenprofile die je die Kunst gebar, oder die Poesie schilderte, ist dennoch wie Gretchen, wie Medora oder Gelnar, wie Ophelia und Desdemona nicht die Hauptfigur dieser Tragödie. Die Dichter haben die richtige Proportion der Verhältnisse beobachtet, indem sie die weiblichen Gestalten in dem Schatten, den hohe Helden auf sie werfen, gelassen haben, sie durch die Erhabenheit des Gegenstandes ihrer Liebe veredelnd. In Wagner's Bild ist es der Holländer der das ganze Interesse auf sich lenkt. Das unheimliche Licht, welches Alles so trübe beleuchtet, strahlt aus seinem Antlitz. Seinetwegen ist das ganze Kunstwerk geschaffen. Er tritt auch vor Allen hervor und schon in der Ouvertüre hören wir gleichsam eine Erzählung seiner qualvollen Leiden, wir vernehmen seine dumpfe Stimme aus der Ferne, und sein trostlos ruhiger Blick scheint in starrer Verzweiflung die Dämmerung zu durchzucken.

Das instrumentale Drama beginnt mit dem Motiv, welches den auf dem Holländer lastenden Fluch bezeichnet. Dieß einige Tacte lange, mehr rhythmische als melodische Motiv bewegt sich ausschließlich auf Tonica und Dominante ohne Terz und macht so den Eindruck eines mit Zucken des Blitzes erblickten Schattens, dessen Geberde uns in der Erinnerung bleibt. Das Ohr nimmt die Wiederkehr dieser Phrase jedesmal wie eine flüchtig hingeworfene Skizze des Geisterschiffs und seines finstern Capitäns auf. Sie kehrt durch verschiedene Klangfarben modificirt im Verlauf der ganzen Oper, in ihren drängendsten Momenten, wieder. Hier im Anfang der Ouvertüre verleiht ihr ein Unisono von Fagott und Hörnern den Charakter unstillbaren Trübsinns. Ein Tremolo der Geigen in den hohen Lagen, ebenfalls auf Tonica und Dominante ohne Terz gehalten, malt die bewegte Fluth und entrückt unsere Phantasie alsbald ins offene Meer. Dieß Tremolo wird vom sechsten Tact an durch chromatisches Auf- und Abwogen der Celli und Violen verstärkt. Es sind Wellen, die aus dem Abgrunde tauchend die kampfstrotzigen Stirn zur Schwelle des

Himmels emporheben. Die langgezogenen Töne der Blasinstrumente schwellen an gleich Wogenfelsen, die in ungemessenem Diameter riesig sich ausdehnen, sich langsam aufrichten von schneeigem Schaum bedeckt und deren Gipfel dann hinabstürzen, wie Kuppen weißer Sandberge. Nun rast der Sturm, die Windsbraut stöhnt, es heult der Orkan. Von chromatischen Scalen begleitet erscheint das erste Motiv wieder, aber bald zertheilt es sich in einzelne Signale, in Nothrufe, die immer ferner verhallen. In ihrem Decrescendo schließt dieß erste Bild gleichsam ein Expositionsact des Instrumentaldramas. Die Erinnerung an dasselbe drängt sich uns im zweiten Act wieder auf, wenn Senta das unselige Loos des Capitäns erzählt.

Der stürmischen Einleitung folgt eine innig zarte melodische Phrase. Wir hören den Engel der Barmherzigkeit, wie er mitleidsvoll dem Verdammten die Hoffnung verkündet, die wie ein Goldfaden um eisernes Räderwerk sich um sein Mißgeschick windet. Von Senta's Lippen tönt später diese Melodie in der Ballade des zweiten Actes:

„Doch kann dem bleichen Manne Erlösung einstens noch werden"

Darauf entringen sich Klagelaute den Hörnern gleich den letzten Seufzern weichenden Grams. Die Posaunen spielen einen abwärts gehenden Passus welcher im ersten Act wiederkehrt, wenn das Geisterschiff die rothen Segel einrefft um an der Küste zu landen, an welcher es seine gespenstige Fahrt beenden soll. Das erste Motiv tritt nun wieder vollständig auf; es zeigt uns den finsteren Helden selbst, der jetzt zum erstenmal zu uns redet. Unbeweglich an den Mast gelehnt, mißt er mit kaltem Auge die wogende Ebene, die hinter seinem Schiffe zurückbleibt. Die scharfwehenden Morgenwinde sind seine Vertrauten; ihnen klagt er sein Loos, wie einst jener kühne Titan den ihn umringenden Okeaniden. An sein Schiff wie an einen schwimmenden Kaukasus gefesselt, singt der neue Prometheus in klagendem Monolog die Melodie vor sich hin, welche das Hauptmoment der großen Arie in der dritten Scene des ersten Actes bildet und deren musikalische Redegewalt den wermuthgefüllten Hauch der schwermüthigsten Poesie durch die Tiefe ihrer Melancholie zu besiegen vermöchte. Die ersten Violinen, Flöten und Oboen declamiren folgende Verse:

Wie oft in Meeres tiefsten Schlund
Stürzt' ich voll Sehnsucht mich hinab,
Doch ach, den Tod, ich fand ihn nicht!
Da, wo der Schiffe furchtbar Grab,
Trieb mein Schiff ich zum Klippengrund,
Doch ach — mein Grab, es schloß sich nicht! —

Diese Klänge voll unheilbarer Verzweiflung werden durch beängstigende Unruhe unterbrochen. Es folgt ein wie durch wirklichen und bildlichen Sturm hervorgebrachtes, ungeheuer anschwellendes Crescendo, als wenn die Stürme der Seele mit ihren furchtbaren Zerrüttungen siegesgewiß die Katastrophen der Natur zum Wettkampf entböten. Das schon im Anfang vernommene Toben der zürnenden Wogen wird heftiger wie unter der Last verdoppelter Wuth. Alle Zornausbrüche der Sturmesgewalten und der schmerzgebeugten Seele streiten in betäubendem Getöse, in heiserem Lärm, in schrillenden Schauern und tollem Geheul, in dissonirendem Kampfgeschrei gegeneinander. Dumpfe Klänge, wirre Stimmen tönen aus gähnenden Meeresschlünden, als wenn der Erdball gleich dem Thon in der Glut sich spaltete, als wenn der Weltenbau aufprassele wie frisches Holz das die Flammenzunge leckt. Bergschwer rollt der Donner gleich einer entsetzlichen Drohung, wie ein Todesgedanke zuckt der Blitz indem er seine Furchen zieht in den dunklen Wolken und mit rascher Züchtigung keckaufgeschlagene Augenlider geißelt. Der Wetterschlag trifft wie ein Pulvergewölb, als wollte er die Erzhallen des Himmels sprengen. Da schwillt und steigt ein Leviathan, die Woge; da überstürzt sie die andere, reitet sie wie ein Roß, und wie beutelechzende, getäuschte Alligatoren balgen sich beide, schließen mit gellendem Zähneklappern die klaffenden Rachen und tauchen dann nieder in den speichelgelben, giftigen, lymphatischen Schaum, der um ihre Leichen spült, aus dem sie dann wieder aufleben, neu sich bilden und aufrichten als grausige Vertilger.

Angesichts dieser Schrecknisse und Kämpfe, unter dem Knirschen des Eisenwerks und dem Krachen wurmstichiger Balken bleibt der Holländer unverändert und sieht mit trübem Lächeln auf die entsetzliche Verheerung des Sturmes, — die nur ein Abbild seiner innern Qualen — denn er weiß nur zu sicher, daß sein Schiff ewig ein Spielball dämonischer Gewalten sein wird, ohne von den Legionen von Gefahren die es umringen, jemals zerstört zu werden. Er ruft mit René: „So erhebt Euch endlich, ersehnte Stürme, die Ihr mich hinübertragt in die Regionen eines andern Lebens!" Wir sehen ihn auf seinem unverwüstlichen Bord langsam umherwandeln. „Er fühlt nicht Regen noch Schneegestöber, nicht den Wind, der in seinem Haupthaar wühlt. Er sieht den Mond die Wolken furchen, wie ein bleiches Schiff, das auf den Wogen steuert, während das Leben in seiner Brust verdoppelt sich regt und weltenschöpferische Kraft in ihm auflodert." Beim Anhören dieser symphonischen Tonstöße der Bläser, dieses Strudels von Tönen, den jedoch ein mysteriöser Rhythmus zu cadenziren, in einer Art undefinirbarer Harmonie zu erhalten scheint, fühlt man wie wohlthuend für hoffnungslos Leidende das Rasen der Elemente sein kann, ja wie Jene es verlangend

suchen mögen denen die Ruhe nur Angst und Beklommenheit bietet; man versteht das Bedürfniß Derer, für welche kein Wechsel mehr möglich ist, heißes Verlangen, verspottete Hoffnungen, nutzloses Sehnen, Wünsche die verzehrend an den Eingeweiden nagen, durch die Betrachtung ewigen Wechsels zu täuschen; man versteht, welche schmerzliche Erleichterung es ihnen gewähren mag, das Ächzen des Verzagens, den Aufschrei sengender Schmerzen von der gigantischen Begleitung übertönt zu hören, welche die Stöße nächtigen Sturmwindes dazu anstimmen.

Nach siebzig Tacten eines grandiosen, phantastischen, in kühnen Zügen wie al fresco gemalten Fortissimo hört man näher und näher einen jener Rhythmen ertönen, mit welchen Matrosen gewöhnlich ihr Manöver zu begleiten pflegen. Derselbe kehrt im ersten Act wieder, wenn der Kauffahrer seine Anker auswirft und einzieht. In der Ouvertüre folgt diesem Rhythmus ein scharfmarkirter, fröhlicher Gesang, den unsere Einbildung der Mannschaft eines Schiffes zuschreibt, welches arglos in dem unheilbringenden Fahrwasser des Holländers segelt, ohne dessen verderbliche Nähe zu ahnen. Es ist das Lied der Matrosen eines norwegischen Schiffes und stellt hier in schlagendem Contrast die Behaglichkeit des Lebens, die Geringfügigkeit seiner Mühen und Sorgen, der trostlosen Verzweiflung eines Geschickes gegenüber, das mit dem Siegel des Verderbens gezeichnet ist. Hie und da taucht ein Echo der Sentaphrase auf, als wollte es diesem Chaos der Zerstörung entrinnen, wo Abgründe sich öffnen und schließen, Wogenhügel sich erheben und niederstürzen, Meersäulen in tollem Wirbel sich drehen, wo schlingernd und stampfend das Schiff bald Steuerbord bald Backbord gen Himmel kehrt, jetzt auf der Leeseite einherschleift, jetzt auf die Windseite umgeschlagen wird, jetzt wieder wie in Eiderdunen in flammende Wellen versinkt, flammend von den Strahlen einer wie in ein bluttriefendes Leichentuch sich bettenden Sonne, dann wieder zur Höhe emporschnellt wie die Lava eines Wogenvulkans. Dumpftosend und gährend dauert der Fluthenkampf fort, während die Sentaphrase verloren umherirrt, verfolgt, verstoßen, aber ausdauernd und beharrlich wiederkehrend, wie ein Engel des Lichtes dessen Flug gehemmt ist von feindlichen Winden, bösen Leidenschaften, dessen Fittige an Schiffsmasten schlagen die mit beschleunigten Pendelschwingungen die Lüfte durchschneiden, der erschöpft niedersinkt auf Felsenriffe die der unverwundbare Kiel des Schiffes streift. Aber stets aufs Neue erhebt sich wieder der himmlische Bote wunderbar geheilt und gestärkt, wenn auch schmerzensbleich und ruhelos. Er entfaltet aufs Neue seine von Licht und buntfarbigem Schaum glänzenden Schwingen denen bitteres Naß entrieselt, bitter wie die Thränen mit denen es gemischt ist. — Das Verdammungsmotiv kehrt in seiner ganzen Intensität wieder. Immer noch ist das Schiff ungeschadet. Der alte Ocean sieht staunend wie ein Menschenmachwerk seinem gefräßigen Zahn, seinen zerfleischenden Klauen Widerstand leistet. Es fährt, fährt und fährt dahin auf den Wogen, die es mit schäumender Geduld tragen, betroffen sich unterjocht zu sehen, sie, die ihr Entscheidungsrecht über Leben oder Tod, Entrinnen oder Untergang so unerbittlich üben. Fest und sicher, ein niedergeschlagener Sieger, zieht das Geisterschiff seine Bahn. Verstört blickt es auf unempfangene Wunden. Und ist es nicht zum fühlenden Wesen geworden? versteht es nicht wie eines Kriegers Roß den Ruf seines Gebieters? Theilt es nicht seinen tiefen Unmuth, seine düstere Stimmung, ist es nicht von seinem Wesen erfüllt und trägt nicht seine Haltung das Gepräge desselben? Seht, wie majestätisch und melancholisch gleitet es dahin und jetzt wieder gebeugt, wie ein leidender Mensch! Schlaff, wie ein nachlässig umgeworfener Purpur hängen die Segel vom großen Mast hernieder; wie lose angehefteten Schmuck erblickt man andere ungleich eingerefft an den Raastangen, die verglüht sind am Blitzstrahl, aber ganz und heil wie sie das Werft verließen, und die, horizontal ruhend, Nadeln gleichen welche unaufhörlich ewige Tage weben aus Fäden, die von heimlich vergossenen Thränen feucht sind. Müde der Last seines Bugspriets trägt das Schiff sein gleich einem Einhorn geziertes Haupt; es strauchelt leise von Zeit zu Zeit ähnlich einem Menschen, der mehr von Galle als wie von Wein trunken ist. Das schwarze Takelwerk ist wie ein Trauerflor über das den ganzen Körper deckende dunkle Kleid geworfen, und als wollte sie den Tod herbeiwinken, flattert, ein unseliges Zeichen vernichtungsgierigen Lebens, die Trauerflagge, die bald wie der gespaltene Pfeil einer Schlangenzunge ihre Spitzen entrollt, bald am Mast niederduckt, wie ein im Hinterhalt auf Beute lauerndes Reptil. — So durchschifft der Holländer die Wogen, als eine heftige Explosion, wie von jähem, rasendem Wellenschlag, mit einem Stoß, der es endlich erschüttert, das Schiff vorwärts treibt und auf verhängnißvoller Klippe es festhält. Plötzliches Schweigen tritt ein; ringsum herrschen Angst und Betäubung. Da stürmen wie tausend befiederte Pfeile die Violinen in Septimengängen hinauf! Die Melodie der Ballade leuchtet, flimmert, tritt hervor und nähert sich — ein glänzendes Meteor. Der neue Finalrhythmus, von dem sie jetzt getragen erscheint, ist derselbe, welcher in der Oper Senta's Worte begleitet:

„Ich sei's, die dich durch ihre Treu erlöse,
„Mög' Gottes Engel mich dir zeigen —
„Durch mich sollst du das Heil erreichen",

und welcher am Ende der Oper wieder aufgenommen wird, wenn uns die Schlußapotheose den Holländer und seinen Rettungsengel der Meeresfluth entstiegen in der Glorie des Himmels zeigt.

Das Tempo, in welchem dieser musikalische Gedanke zuerst auftritt, verleiht ihm den Charakter elegischer Klage, unendlichen Mitleids und Erbarmens; der spätere, heroische und glühende Rhythmus aber wandelt ihn in eine Art Siegesfanfare, in einen Hymnus des Jauchzens und Frohlockens. Man könnte eine gewisse Analogie in der Peroration dieser Ouvertüre mit der zum Freischütz bemerken, in welcher ebenfalls das Motiv aus Agathens großer Liebesarie mit beschleunigtem Rhythmus wieder aufgenommen wird, als ob zum Preis und zur Vergötterung der Liebe Strahlen des Lichts in eine von Sternen besetzte Krone geflochten würden.

Diese Ouvertüre wird gemäß ihres Inhalts und ihrer Form eine so verhältnißmäßig rasche Popularität nicht erlangen, sie wird nicht so leicht anerkannt, ihre Bedeutung nicht so schnell erfaßt werden, als es mit der Tannhäuserouvertüre und der Introduction zum Lohengrin der Fall sein mochte. Indessen ist dieß düstere Gemälde mit seinen stark tockirten Farben und seltsam geschnittenen Conturen, seinen dichten Finsternissen und unheimlichen Blitzen, mit seinem peinigenden, gepreßten Gefühlsausdruck, wohl kaum ein minderes Meisterstück. Welch ein erschütterndes Schauspiel aber entrollt sich darin vor unseren Augen! Rings Alles zerschellend und zersplitternd! Zuckungen der Natur und des verzweifelnden Herzens! Stürmende Wogen, stürmende Leidenschaften, dumpfgrollende Donner und Verwünschungen, empörte Fluth und empörte Seele, Zischen des Orkans und grimmes Zischen des Hohnes. So schwebt ein Unglücklicher inmitten der Schrecken hoffnungsloser Schmerzen gleich dem Schiff, das ein Spielball der Meerstürme dahinfliegt. Die festgezimmerte Fregatte trotzt doch der Wuth der Elemente; auch die Energie männlichen Muthes vermag sich zu stemmen gegen die Stöße des Schicksals.

Die Kritik der Zeitgenossen mißt eines Künstlers Talent zu oft nach dem Maße der Sympathien, welche die in seinen Werken ausgesprochenen Anschauungen, die darin gezeichneten Bilder unmittelbar für sich haben, wie denn auch ihr Erfolg manchmal größtentheils von denselben abhängt. Wird dieß Wohlwollen für ein Werk nicht alsbald geweckt, so finden sich selten hie und da Menschen von hinlänglicher Aufrichtigkeit und Gewissenhaftigkeit, um schüchtern ein Wort zu Gunsten solcher Compositionen zu wagen. Diese bleiben dann einer Art Quarantaine unterworfen, weil sie aus einer dem Publikum zur Zeit nicht geläufigen Gefühlsrichtung hervorgehen. Ehe nicht irgend ein Nebenumstand, sei es die plötzliche Liebhaberei eines berühmten Sängers, sei es ein ungewöhnlicher scenischer Effect, das Publikum geduldiger und geneigter stimmt, tritt selten ein Vertheidiger auf, um noch nicht anerkannten Werken Geltung zu verschaffen. Es wäre aber gerechter, wenn die kleine Zahl wahrhafter Kenner, solcher, die fähig sind, den Werth eines Kunstwerkes zu beurtheilen, ohne dabei seine mehr oder minder günstige Aufnahme zu berücksichtigen, ihre Kräfte vereinigten und, indem sie jene Barken, die mit günstigem Fahrwind dahinsegeln, ihrem guten Glück überließen, selbst wenn sie werthvolle Dinge an Bord haben sollten, diejenigen in Gang zu bringen suchten, die durch ein Zusammentreffen hindernder Umstände gehemmt sind. Für solche ist der Künstler nicht verantwortlich zu machen; er kommt leicht in den Fall, besonders wenn er in seinem Schaffen höherer Eingebung Folge leistet, in der Wahl seiner Stoffe nicht mit der augenblicklichen Geschmacksrichtung übereinzustimmen, seinen Werken nicht die Eindrücke zu verleihen, die man gerade zur Zeit im Kunstwerk sucht. Die Stoffe drängen sich seinem Geist auf als das unabwendbare natürliche Product seines Daseins, seiner Leidenschaften, Freuden und Schmerzen. Er bestimmt nicht selber das Medium, inmitten dessen er geboren wird, noch auch die originelle Tendenz seines Genies; so ist es ihm auch nicht vorbehalten, über die aus dem zufälligen Zusammentreffen Beider in seinem Geist erblühenden Formen zu entscheiden. Die Werke der Poeten und Künstler müssen eine Folgerung der vollen Ganzheit ihres Wesens sein. Und wehe denen unter ihnen, die absichtsvoll einen vorgenommenen Zweck, ein vorbedachtes System verfolgen, sich mehr von Berechnung als ihrem Instinkt leiten lassen, der sie auf den einzig richtigen Weg zur Darstellung von Scenen und Gefühlen führen würde, die ihrem Naturell und Geiste am glücklichsten entsprechen! Besonders in Betreff dramatischer Werke, wenn die Muse den poetischen Künstler zu Gesängen begeistert, deren Ton den ersten Hörern nicht schmeichelt, die aber nichts destoweniger den Meister erkennen lassen, ist es Sache der Künstler, der Collegen, seien sie nun glücklicher oder minder begabt als er, zu seinem Gunsten alles Gewicht ihres Urtheils in die Wagschale der Meinung zu legen, all' ihre zusammenwirkenden Bemühungen zu vereinen, um solchen Werken das Lob angedeihen zu lassen zu welchem sie verpflichten, sie an das volle Licht des Tages zu ziehen wohin sie gehören.

Wenn nicht gerade eine vorübergehende literarische Periode sich vorzugsweise zur Darstellung von Charakteren und Schauspielen von gesteigerter Gewaltsamkeit hinneigt, wird die Schilderung solcher immer der Gefahr ausgesetzt sein, die Menge eher unheimlich zu berühren als zu ergreifen, und das um so mächtiger die

ihnen innewohnende Tragweite ist. Der Menge fehlt die Fähigkeit, alsbald aus den Stürmen, die die Natur oder die menschliche Seele durchwehen, das Schöne herauszufühlen. Ihr behagen besser die verziehenden Gewitter mit fernem Grollen des Donners und leisem Wetterleuchten; daß nur nicht der Blitzstrahl irgend eine heilige Eiche zerschmettere, oder die überschwellende Wasserfluth Tempel und friedliche Menschenwohnungen vom Boden wegspüle, Saatfelder verheere und die Trümmer grüner Wiesen sammt liebeheimlichen Büschen und zierlich überhängendem Rebengeländer mit fortschwemme! Die Menge liebt nur ein Scheinbild der Gefahr zu schauen, ein Scheinbild der Leidenschaft, ihr genügt ein Scheinbild des Leides, sie giebt sich auch mit einem Scheinbild der Freude zufrieden. Er aber, Wagner, ist im Gegentheil weder der Poet noch der Maler von Scheinbildern, ihm widerstreben die Halbheiten und Mitteltinten, halbe Situationen und Charaktere, und in der Anlage seines Fliegenden Holländers ist er schroffer und weitgehender verfahren, als in seinen anderen Productionen. Er hat sich innerlich identificirt mit diesem Menschen, dem das Dasein eine Züchtigung geworden ist, der, zum Leben verdammt, den Tod herbeisehnt, ihn heraufbeschwört, wie ein geliebtes Wesen, wie einen Gott; dem der Tod Wollust, Seligkeit sein würde. Sprosse auf Sprosse der mystischen Leiter ist er hinabgestiegen, die in die Tiefe des jähen Schlundes führt, dem jene Wollust entsprießt, in dem jene Seligkeit winkt. Er hat seine endlose Leere durchmessen, sein tiefes Dunkel durchforscht, seine eisigen Schauer haben ihn angeweht, er hat seine unaussprechliche Trauer erfaßt. Er hat ausgesprochen, was sein Geist dort erlebt, was sein Herz vernommen, was seine Sinne empfunden. Und seine Accente wurden wehschreiend, seine Färbung livide, sein Mitleid grenzenlos, brennend seine Thränen und gepreßt seine Rede. Nicht den Schatten blos des holländischen Kapitäns rief er herauf. Seine bis zur Fühllosigkeit gepeinigte, bis zur Gleichgültigkeit erschlaffte Seele ließ er wieder aufleben, der die Tage gleich den Wellen eines vergifteten Stromes vorüberrauschen, die gleich Lara schweigt, gequält ist wie Manfred, hochmüthig wie ein Verbrecher, still duldend gleich einem Opfer. Seit Byron hat kein Poet ein so bleiches Phantom in so düsterer Nacht aufgerichtet, aus dessen verglühten Augensternen erloschene Blicke niedergleiten, um dessen todesbleiche Lippen ein schmerzliches Lächeln zuckt, dessen kühne Stirne schmerzensmüde sich neigt, der stets eine edle, stolze Haltung bewahrt wenn unter der Geißel der Qualen gebrochen sein Leib der eigenen Last erliegen will, der Großmuth und Seelenstärke in einem Uebermaß der Leiden bewährt. Nur wer sich mit der düsteren Gefühlshoheit zu durchdringen vermag die aus dem langen Monolog des Capitäns im ersten Act zu uns spricht, wer die edle Beschaffenheit des durch neuaufglimmende Geduld gezähmten, verzehrenden Ungestüms erkennt, wird aus dem Anhören der Ouvertüre zum Fliegenden Holländer und der Oper selbst die Poesie dieser Scenen erfassen, deren Katastrophen so fürchterlich sind, mögen sie auf Meeren oder in Herzen wüthen, in denen alle Schauer der Angst und alle Schrecken des Todes angehäuft sind, den der Mensch herbeifleht, um endlich Vernichtung zu kosten. Aber höhnisch flieht der Tod vor ihm, eine zu lockende Beute seines Ehrgeizes, ein zu reicher Schatz für seine Begierden, eine zu hohe Liebe für sein Elend, ein zu sicheres Heilmittel gegen seine unzähligen Uebel, ein zu baldiges Ende seines unvermeidlichen Geschickes. Betrachte man die symphonische Einleitung als ein Wiedergeben des erhabenen Schauspieles eines Sturmes auf offener See oder als die dramatische Schilderung einer mit gewaltigen, unerhörten Leiden kämpfenden Seele, in beiden Fällen wird man von einer Bewegung ergriffen sein, von der alle Fibern des Herzens erbeben, wenn sie anders dieses Erbebens fähig sind.

Es würde Wagner nicht genügen, gewisse Personen vor uns auftreten zu lassen, uns diese oder jene Situation auf der Bühne zu zeigen, die man ruhig betrachten und kalt beurtheilen könnte. Ein solches Verfahren wäre seiner leidenschaftlichen Natur im höchsten Grade antipathisch; diese sucht die Triebfedern ihrer Leidenschaften in den höchsten Gefühlsregionen auf, die nur Wenige äußerlich kennen, während noch Wenigere in ihnen zu Hause sind, die nur ganz vereinzelte Auserwählte darzustellen vermögen. Er ist nicht der Dichter der Menge, welche nur sinnliche Erinnerungen aus dem Theater mit nach Hause nimmt, an denen keine erschütternde Bewegung, keine bleibenden Eindrücke haften. Er ist auch nicht der Dichter jenes Publikums, welches durch schneidende Contraste, unerwartete Vorfälle, plumpe Kunstgriffe sich gern zu flüchtiger Rührung hinreißen läßt. Er verlangt Gemüthsbildung von seinen Zuhörern; sie müssen eines tiefen Blickes in das leidende Herz fähig sein, alle seine innern Ereignisse durchschauen. Wer da geht, eine große Oper zu *sehen*, um von leichten Melodien die Krumen mit nach Hause zu nehmen wie ein guter Bourgeois Bonbons von einem Galadiner, wer gern leichtfertige Thränen um geringen Anlaß vergießt, kann sich in Wagner's Opern nur langweilen, wie er sich übrigens auch beim Lesen Byrons oder Dante's langweilen würde. Glücklicherweise liest man diese Werke nicht öffentlich und es ist die Sache des Anstandes, ihre Kenntniß bei Jedem vorauszusetzen. Aber Wagner, den das Studiren und Analysiren seiner Werke in stiller Kammer gar nicht befriedigt, der durch scenische

Darstellung die Massen der von ihm geschilderten Gemüthsbewegung theilhaftig zu machen begehrt, verschmäht bei alledem, in geheimer Verwandtschaft mit dem Heros der Romantik, die Darstellung untergeordneter Leidenschaften und Gefühle. Alle Träger seiner dramatischen Werke sind nur gewählte Organisationen, ausnahmsweise Individualitäten. Die von gewöhnlichen Leidenschaften bewegten Gestalten, so meisterhaft sie auch gezeichnet sein mögen, bilden nur Figuren in den Gruppen um jene Hauptpersonen. Seine mit Vorliebe geschilderten Helden sind aus dem feinsten Stoff gebildet, und er sieht sich genöthigt, um sie in ein diesem Stoff entsprechendes Medium zu versetzen, die Fähigkeiten der menschlichen Natur zu überschreiten und nach Sagen und Legenden des religiösen und Volksglaubens zu greifen. Der holländische Capitän ist wie Lohengrin dem Tode unzugänglich; Tannhäuser dringt in unterirdische Grotten ein, um in den Armen einer Göttin zu ruhen, und Siegfried, der Götter Sohn, schreitet durch ewige Flammen, um eine Walkyre sein eigen zu nennen. Nicht um pittoreske Effecte zu erzielen, strebt Wagner danach, seinen Helden durch äußerliche Eigenschaften ein Uebernatürliches zu verleihen. Im Gegensatz zu den Bemühungen so mancher Anderen, die Pygmäen ihrer Phantasie auf Stelzen zu heben, kommen seine Schöpfungen schon colossal zur Welt. Die Sprache, die Unmittelbarkeit seiner Charaktere überzeugt uns alsbald, daß er sie mit einer Innerlichkeit beseelte, die so hoch über dem Mittelschlag von Gefühlen steht, daß eben die Erhabenheit ihres Fühlens und Denkens ihm die Nothwendigkeit aufdrängt, sie mit wunderbaren Verhältnissen zu umgeben. Nichtsdestoweniger sagen wir damit nicht, daß seine Helden aufhören Menschen zu sein, daß sie nicht mehr menschlich fühlen und denken. Ihre Seelenbewegungen sind Allen zugänglich, Wenigen gänzlich unbekannt, nur giebt er ihnen eben das höchste Maaß, das unser geistiges Auge zu erfassen vermag, er stellt sie in eine Region, zu welcher Wenige hinaufreichen.

Ist es nicht so mit allen vollendeten Meisterwerken? Und um nur ein Beispiel der plastischen Kunst zu entnehmen, stellt der Jupiter des Phidias und die Venus von Milo nicht menschliche Gestalten dar? Wer aber möchte ihnen bestreiten, daß sie Typen des Uebermenschlichen sind? Gehört aber nicht auch wieder die Poesie eines Phidias dazu, um diesen Jupiter, diesen Gott der Götter, in seiner ganzen Größe zu begreifen? Als er den Griechen einen Allmächtigen hinstellte, bekümmerte sich Phidias wenig, ob nach ihren Mythen eine höhere Macht, das Fatum, selbst über Zeus walte, er dachte nur daran, daß Neid, Zwietracht und alles Böse nur im Unvermögen ihren Ursprung nehmen, daß die höchste Güte nur in der höchsten Macht zu erfassen sei, daß aus vollkommenster Macht die vollkommenste Güte entspringe, und daraus die höchste Macht und vollkommenste Güte, die vortrefflichste Weisheit folgen mußte, läßt er auf seiner Stirn die Heiterkeit des Allwissens thronen, weil vor seinen Augen Alles nur Harmonie ist, ihm kein Blatt aus dem großen Buche der Natur verborgen bleibt, und er in dem gigantischen Concert, das in Zeit und Raum sich vor ihm entfaltet, die Entstehung und Lösung aller Dissonanzen erkennt. So vereinigte er mit der Kraft der Umrisse, mit der Milde, die von dem lächelnden Munde des Gottes thaut, die Weisheit, die hervorstrahlt aus seinen lichtspendenden Blicken, und man darf sagen, daß sein Meißel offenbarender Interpret eines theologischen Dogma war. — Muß man nicht eben ein Poet sein wie der unbekannte Schöpfer der Venus von Milo, um diese wunderbare Idealität in sich aufzunehmen, diese Formel höchster Schönheit, diese Verkörperung des Geistigen, diesen vollkommenen Accord einer göttlichen Tonalität, von welcher wir nur hier und da von Ferne einige abgebrochene Intervalle vernehmen. Obgleich ihre Gestalt das gewöhnliche Maß übersteigt, macht sie doch nur den Eindruck vollkommener natürlicher Größe. Mit der Ruhe der Unsterblichkeit pulsirt das Leben in ihren Adern; ohne Uebermuth, weil unverwelklich, blüht die Gesundheit in ihr. Von Grazie ist ihre Bewegung geneigt, wie zur Offenbarung der Liebe. Friedliche Majestät herrscht in ihr, wie in einem geheiligten Tabernakel. Wie die Saiten der Lyra der Meisterhand harren unter welcher sie tönen sollen, scheinen ihre Lippen bereit dem Hauch der Begeisterung zu erbeben. Um ihre Stirne webt erfassende Einsicht, ohne daß der schöpferische Gedanke sie mit seinen geheimnißvollen Linien gefurcht hätte, oder der Wille sie beschattete, wie die Stirne des Donnrers Zeus. Senkrecht wie zwei beseligende Feuerströme fallen ihre Blicke, die des Sterblichen Brust zermalmen müßten, würden sie nicht zum ätherischen Element, in dem er verklärt sich wieder findet. In leisem Beben ruht ihr aufgerolltes Haar, voll von jener Electricität, die die Würze der Schönheit ist. Aus ihren Armfragmenten spricht die Kraft zu festumspannender Umarmung, man fühlt, daß sie das Geliebte an ihrem Busen zurückzuhalten vermag, der eine ganze, hohe Welt birgt, einen Urquell erhabener Uebereinstimmungen, vollkommener und unendlich mannichfaltiger Consonanzen und räthselhafter Verbindungen, einen unkörperlichen Urtypus, zu welchem ihre ganze lebendige Erscheinung nur die durchsichtige Hülle ist. Elastisch runden sich ihre Lenden, Zeugen der befruchtungsfähigen Energie der vollkommenen Schön-

heit, die ein unerschaffenes Gleichgewicht ist aller Affirmationen.

Erfüllen diese Meisterwerke unseren Geist nicht mit höheren Vorstellungen, als sie die glänzendste Wirklichkeit unserer Bewunderung zu bieten vermag? Sind sie nicht übermenschliche, übernatürliche Schöpfungen, und ist andererseits wieder etwas in ihnen, was nicht wesentlich menschlich wäre oder außerhalb der Natur läge? So möge denn jede Kunst befugt sein, besondere Typen aufzustellen, welche diesen oder jenen Seelenzustand in einer idealen Abstraction zur Erscheinung bringen, sei es fleckenlose, unverwüstliche Tugend, sei es der in seinem höchsten Ausdruck festgehaltene Schmerz. Solche Verkörperungen sind gleich concentrischen Prismen, welche die ganze Lichtfülle gewisser Strahlen wiederspiegeln, von denen wir sonst nur die Abstufungen einzeln sich folgender Tinten kennen lernten, wie sie auf unsere verschiedenen Individualitäten vertheilt sind. — Die Kunst aber, belehnt nur unter der Bedingung die Phantasie des Menschen mit ihrem schöpferischen Vermögen, daß er ihre Geheimnisse ihr entreiße, ihre Mysterien enthülle. Je höher der Gedanke ist, den der Künstler zu einem idealen Typus nimmt, je höher das Gefühl über der oberflächlichen Fassungskraft der Gewöhnlichkeit steht, so daß sie durch Commentare und Erläuterungen dem Verständniß der Menge näher gerückt werden müssen, um so nothwendiger ist es, Gedanken und Gefühl in eine Form von hervorragender Schönheit und relativer Vollkommenheit zu kleiden.

Trotz der beständigen Umgestaltungen, wie der Wechsel der Zeit und des Orts sie im menschlichen Geist hervorbringen, bleibt das menschliche Herz dasselbe, und es wird dem lebendigen, beredten Ausdruck von Seelenvorgängen, die seiner Natur eigen sind, immer eindrucksfähig sich zuwenden. Es wird niemals unempfänglich werden für poetische oder plastische Meisterwerke, mögen sie auch einer noch so entfernten Vergangenheit, einer noch so verschiedenen Civilisation ihren Ursprung verdanken. Indische Poesie und griechische Kunst rühren noch heute an verwandte Saiten in unserem Innern; sie wecken Gefühle und Ideen, die niemals aussterben. Dann wird es immer die Schönheit der Form, des Styls sein, des herrlichen Körpers, in den der Gedanke sich kleidet, welche ihm Unsterblichkeit verleihen. Nicht dem Wollen des Künstlers, sondern dem, was ihm auszusprechen gelungen ist, trägt die Nachwelt Rechnung. Nur wenn der Gedanke die ergreifende Form gefunden hat, durch die er wie eine Flamme in fehlerfreiem, ungeschwächt glänzendem Krystall leuchtet, wird sein Werk die Grundbedingung langer Lebensfähigkeit in sich schließen. Da die Musik nicht wie die plastischen Künste ein Modell zum Nachahmen hat und sich wie die Architektur in sehr verschiedene Style verzweigt, gleich ihr allen Veränderungen der Schule, der Manier, des Geschmacks unterworfen ist, eben so innig wie sie mit dem Charakter der Nationalitäten zusammenhängt, so läuft sie noch öfter als die Architektur Gefahr, zu erleben, daß ihre Idiome todte Sprachen werden, daß das Verständniß für ihre Formen abhanden kommt, daß ihre geheiligten Hieroglyphen räthselhafte Zeichen bleiben, daß ihre Herrlichkeiten in die Nacht versinken die einer neuen Morgenröthe vorangeht. Dennoch ist es ihr verliehen, im kühnen Flug ihrer großen Meister und Gebieter einen so vollständigen Zusammenhang von Geist und Stoff zu erstreben, daß ihre vollendetsten Monumente ungeachtet aller Veränderungen des Styls die innere Kraft bewahren können, die Eindrücke hervorzubringen, die dem in sie ergossenen Gefühlsinhalt entsprechen, und welche Umgestaltungen auch unsere Kunst im Laufe der Jahre oder Jahrhunderte erfahren wird, welche Modificationen sich auch geltend machen mögen in der Art der Handhabung, Gruppirung, Vereinigung der verschiedenen Elemente die sie bilden, als melodische Gedanken, harmonisches Gewebe, rhythmische Bewegung, unbekannte Klangfarben, neue Modulationen, unerwartete Tonalitäten, so glauben wir, daß Wagner's Werke vermöge der hervorragenden Schönheit und relativen Vollkommenheit der Form, in welche er Gedanken und Gefühl ausprägt, das typische Monument des musikalischen Dramas unserer Epoche, und insbesondere im großen declamatorischen Styl, wie er sich zur Zeit entwickeln konnte, wo der Musik die reichsten instrumentalen und scenischen Hülfsmittel zu Gebot standen, das bedeutendste Geleistete bleiben werden.

Wagner hat nicht allein seinen Rahmen und die Kraft seines Colorits bis zur äußersten Grenze ausgedehnt die unseren Sinnen gesetzt ist, er hat in seinen Dramen so zahlreiche Mittel der Wirkung concentrirt, daß ihre Vereinigung die ganze Gehör- Gefühls- und Auffassungsfähigkeit der aufmerksamsten Zuhörer beansprucht. Aller Instrumentaleffecte, Stimmengruppirungen und Decorationspracht &c. seiner Vorgänger hat er sich bemächtigt und alles dies auf tiefgehende Stoffe verwandt, deren Ausgiebigkeit er vollständig entwickelte. Jedes von den drei in der Reife seines Genius geschaffenen Werken erreicht mit verschiedenen Mitteln und anderen poetischen Hebeln dasselbe. Im Tannhäuser wird der Streit zwischen Gutem und Bösem, zwischen Freiheit und Autorität, Seele und Sinnen, zwischen den beiden Principien die in der Natur und dem Menschen so tief wurzeln daß ihr ewiges Nebeneinanderbestehen wie es auch von Vernunftgründen als unmöglich dargestellt wird immer

wieder dem Geist als das einzig Mögliche erscheint, in so ergreifender Weise geführt, er versetzt das große Problem unseres Daseins dessen Lösung von den Titanen der menschlichen Intelligenz so beharrlich gesucht wird, in so schmerzensreiche Regionen, und greift mit so kühn energischer Hand in die Saiten deren bloße Berührung unserem verwundbaren Innern schon Schmerzen verursacht, daß in dem Maße, als das Drama seine feierlich leidenschaftlichen Entwickelungen entrollt, uns der Athem stockt wie beim Ersteigen hoher Gipfel, und unsere Kräfte der Erschöpfung nahen wenn das Ende voll Trauer und überirdischer Freude eintritt. — Es möchte auf den ersten Blick scheinen, als wenn das Süjet des Lohengrin geringere Wirkungsfähigkeit in sich berge. Wir glauben anfangs diesem Schauspiel von Begebenheiten und Leidenschaften ruhiger beiwohnen zu können, da es nicht wie im Tannhäuser jedem Zuhörer mit einer Art poetischem Apolog seine eigene Geschichte erzählt. Aber der Autor hat hier alle erdenklichen Hülfsmittel der Kunst so verschwenderisch angehäuft, mit solcher Farbenpracht und wieder mit solch hehrer Keuschheit im Colorit, mit solcher Lebensüberfülle von Wahrheit gemalt, daß der anfangs ruhig interessirte Zuschauer sich endlich vollständig vergißt und nur noch in den Wesen lebt, deren Geschicke er vor seinen Augen sich erfüllen sieht. Er erblickt nicht ein Spiegelbild seiner eigenen Leiden, wie im Tannhäuser, aber er muß aller Unabhängigkeit entsagen, er geht ganz in den vor ihm sich bewegenden Gefühlen auf, er empfindet sie lebendig im Innersten und folgt ihrer Entwickelung so angespannt, daß er am Schluß des Dramas ganz erschüttert ist. — Im fliegenden Holländer sehen wir uns in keinem von den oben angeführten beiden Fällen, weder finden wir viel von uns selbst in den handelnden Personen wieder, noch fühlen wir uns durch die gebieterische Magie einer mit feingebildetem Geist verbundenen Kunst gezwungen, unsere Unabhängigkeit aufzugeben. Hier ist aber der Inhalt selbst so tief traurig, der Unglückliche ist von seinem ersten Auftreten an so maßlos elend und thut dies in so düster klagendem Gesange kund, daß wir beim Anhören dieser tragischen Elegie, als Vertraute solcher Leiden, als Zeugen so edel erduldeter Qualen, uns der Thränen nicht erwehren können. Die wenigen Lichtstriche in diesem Sturmbild, die wenigen heiteren Scenen lassen uns allerdings auf Augenblicke zur Ruhe kommen, das Ganze macht aber doch den Eindruck so unheilbarer Schwermuth, daß man am Schluß den Becher derselben bis auf die Hefe geleert zu haben meint.

Aus Baden-Baden.

Etwas Naturschwärmerei. — Patriotische Phantasien. — Recensenten-Lob. — Kainsgedanken. — Concertleiden in der haute volée. — Die Syrene von Baden-Baden. — Musik im Kiosque. — Eychler und Wagner! — Einheimische Künstler. — Gäste. — Saison-Concert. — de Lagrange und Alboni. — Gardoni, Vivier, Batta, Coßmann, Seligmann. — Karlsruher Oper.

(Schluß.)

Bevor wir die fremden, hier anwesenden Künstler mit Concert-Intentionen mustern, wollen wir die einheimischen Künstlergrößen flüchtig besuchen. Baden-Baden besitzt verhältnißmäßig sehr viele Künstler die ihren beständigen Aufenthalt hier haben.

Die Literatur ist am schlechtesten vertreten. Seitdem Lewald — dessen brillante Villa, die längst in fremde Hände übergegangen ist, seinen Namen hier lebendig erhält — mit der „Europa" von hier wegzog, besitzt Baden weder einen Schriftsteller von Ruf, noch ein nennenswerthes Journal. Das ist in der That merkwürdig, und um so mehr zu verwundern, als es an Stoff und Lesern hier nicht fehlen könnte. Die Chezy mit ihrem Sohn und Spindler lebten früher hier, ebenso der russische Dichter Jakowsky und der vortreffliche französische Dichter Clairmont (Ch. E. Gambs). Die beiden Letzteren verbrachten hier ihre letzten Tage, und liegen hier begraben. Auch die beiden deutschen Schriftsteller Robert und Pittschaft (die nur durch Börne's glänzende Polemik verewigt wurden) haben hier ihre Denksteine. Die einheimische Literatur ist also völlig ausgestorben, und der badische Boden scheint dem Nachwuchs nicht günstig zu sein.

Weit besser steht es mit der bildenden Kunst aus. Götzenberger, der die Fresken in der Trinkhalle (Badische Sagen) gemalt hat, lebte lange Zeit hier. Der vortreffliche Architecturmaler und Alterthumsforscher de Beyer und der Architect Mahler haben Beide sich hier niedergelassen, Letzterer besitzt eine prachtvolle Villa. Der Historienmaler Grund lebt ebenfalls hier als Hofmaler. Der englische Seemaler Rogers und der Kupferstecher Schuler sind hier verstorben, doch besitzt Baden noch immer an dem Galleriedirector Frommel, und an den Hofmalern Saal und Fohr ganz vorzügliche Landschafter. Frommel, in seinem prächtigen Schweizerhaus in Lichtenthal, war es, der in großen und kleinen Kupferwerken, und in sehr gesuchten Oelgemälden die Badener Umgebung mit großem Glück und Beifall verewigt hat, und dessen Albums von künstlerischem Werth jetzt in vielen tausend Exemplaren durch ganz Europa die

ehemaligen Besucher Badens an die herrlichen Partien erinnern, die sie einst entzückten.

Die Musik ist sehr gut repräsentirt. Anna Zerr ist hier geboren, ihre Familie lebt noch hier. Sabine Heinefetter wohnt beständig hier im eigenen Hause, und ihre Schwester Kathinka ist die meiste Zeit bei ihr. Pixis hat sich gleichfalls hier niedergelassen, ebenso der Pariser Schlesinger. Jeden Sommer erscheinen die Schwestern Cruvelli, die sich, wenn ich nicht irre, hier angekauft haben. Auch der Weimarische Kammervirtuos Coßmann und der Violinvirtuos Ernst sind so regelmäßige Gäste in der Badener Saison, daß man sie zu den Einheimischen während der Sommermonate rechnen kann.

Die Zahl der durchreisenden Künstler ist aber Legion. Ich nenne nur beispielsweise folgende Sterne erster Größe, die während meiner Anwesenheit hier waren oder es noch sind: Sophie und Marie Cruvelli, Mad. Anna de la Grange, Mad. Alboni, Mad. Nissen-Saloman nebst Gatten, Anna Zerr, Frl. Bochkolz-Falconi, Gardoni, Goria, Vivier, Batta, Coßmann, Ernst, Seligmann, Gebr. Wieniawski — haben Sie genug? Wenn nicht, kann ich mich auf noch Mehr besinnen. Döhler droht nur von Ferne. Er hat zwar Neapel gesehen, will aber trotzdem noch nicht sterben, und hat sich deshalb nach dem nahen Wildbad begeben, ehemals bekannt durch Uhland's „Graf Eberhard", jetzt berühmt durch Döhler's Aufenthalt.

Die Badener Saison ist aber nicht nur in Betracht der anwesenden Künstler, sondern überhaupt in diesem Jahre so brillant, wie sie noch nicht gewesen ist. Das behauptet man hier zwar jedes Jahr, aber es ist auch Thatsache, daß jede folgende Saison die vorhergehende an Glanz überbietet. Dieses Jahr thut die Cholera noch ein Uebriges und treibt eine Masse Fremder in das milde, von jeder Seuche verschonte Thal. Jeden Tag kommt die fabelhafte Anzahl von 4- bis 500 neuer Gäste an, und die Gesammtsumme der diesjährigen Badegäste beträgt bereits 30,000. Und das sind lauter mehr oder minder wohlhabende, wenn nicht reiche Leute, die ihr Geld hier verzehren und allen erdenklichen Luxus treiben! — Es liegt eine eigenthümliche Disposition zum dolce far niente, zum behaglichen und heiteren Lebensgenuß, zum „Bummeln" und Geldverthun hier in der Luft. Daß ich diese lange Correspondenz hier zu Ende bringe, ist ein wahres Wunder. Dieses Wohlbehagen im süßen Nichtsthun ist es auch, welches Viele, die nur auf Tage oder höchstens auf einige Wochen sich hier aufhalten wollten, Monate lang hier fesselt, bis die verderbliche Reaction des leeren Geldbeutels eintritt, die man selbst dann zu fürchten hat, wenn man nicht spielt, denn in letzterem Falle ist man natürlich noch viel früher am Ende aller Dinge angelangt.

Unter diesen Verhältnissen ist es um so merkwürdiger, daß in diesem Jahre eine solche Concert-Ebbe hier stattfindet, wie sie mir in meiner Praxis noch nicht vorgekommen ist. Bis jetzt, Ende August, erlebten wir nur ein nennenswerthes Virtuosen-Concert! Welcher Unterschied mit vorigem Jahre, wo man sich vor Concerten nicht zu retten wußte, und die Concert-Epidemie so crassirte, daß an einem Tage oft zwei Concerte, eine Matinée und Soirée stattfanden. Nach dem Grund dieser auffallenden Stille, die mir um so unerklärlicher ist, als Künstler in Masse da sind und ausnahmsweise in diesem Jahre kein Theater hier ist (weil eine neue Bühne gebaut wird) — nach dem Grunde forsche ich nicht. Ich begnüge mich mit der erhebenden Thatsache, daß es so ist, und erkenne darin ein Zeichen der Zeit, daß das Virtuosenthum mit Riesenschritten dem Grabe zueilt.

Früher unternahm Benazet alljährlich ein großes Vocal- und Instrumentalconcert auf eigenes Risiko, das ihm immer schweres Geld kostete. In diesen Concerten sangen früher hier die Cruvelli, Lind und Sontag; David's „Wüste" und „Columbus" u. dergl. kamen zur Aufführung. Im letzten Jahre opferte sich sogar Berlioz auf, und führte seine Meisterwerke: Faust, Romeo und Julie, und Carneval romain vor diesem — Badepublikum auf; die Cruvellis sangen wieder, Ernst spielte, Cavallini blies Clarinette dazu, und Pischek schrie wie gewöhnlich seine Fahnenwacht und andere Meisterwerke von neustem Datum als Intermezzo hinein.

In diesem Jahre aber entzog uns Benazet die großen Instrumentalwerke, und veranstaltete nur ein Virtuosen-Concert von vierzehn Nummern, welches Kapellmeister Strauß aus Karlsruhe dirigirte. Die Schwestern Cruvelli sollten mitwirken, sie machten aber so enorme Forderungen, wollten noch außerdem ein eigenes Concert vorher geben, und ihr Geschäftsführer wurde schließlich noch so malitiös, daß man nicht Alles dankbar hinnahm — daß Benazet endlich einmal die Geduld riß, und er per Telegraph die Damen Alboni und de Lagrange verschrieb, wodurch wir nicht nur Nichts einbüßten, sondern noch profitirten. Frl. Cruvellis zogen unverrichteter Sache ab, und rächen sich jetzt in England furchtbar.

Die Lagrange sang Bellini, die Alboni sang Rossini — natürlich — aber sie können doch Beide singen, und entwickeln eben so viel Schule als Stimme. Die Lagrange ist etwas noch nicht Dagewesenes, was Bravour und Stimmen-Umfang betrifft. Sie besiegt die enormsten Schwierigkeiten mit staunenerregender Sicherheit. Besonders der von ihr

selbst componirte Walzer ist ein wahrhaft halsbrechendes Stück, welches denn gebührendermaßen auch da capo verlangt wurde. — Das ist aber kein Gesang mehr, sondern es sind Clarinetten- und Violin-Passagen, und wo in solchen Kunststücken die Kunst steckt, habe ich nie heraushören können. Wenn man pfeift wie eine Nachtigall, und sich gebehrdet wie eine Clarinette, so ist das Alles recht erstaunenswürdig, ist aber so wenig mehr Gesang und so wenig schön, als es schön und künstlerisch ist, wenn ein Seiltänzer die Beine hinter die Ohren klappt und auf den Händen wie ein Frosch springt. Wer Assa foetita als Würze liebt, dem gefällt auch dieser Gesang über die Maßen — chacun à son goût.

Die Alboni trug den Sieg davon. Sie ist die Sontag in ihrer Blüthezeit. Eine herrliche, frische Stimme, sehr musikalischer Vortrag, schöne Tonbildung, vollendete Schule, ohne sie zu unwürdigen Kunststücken zu mißbrauchen — das sind ihre glänzenden Vorzüge, so ziemlich Alles was man verlangen kann. Die Alboni ist die größte italienische Sängerin, die ich kenne. Die Arie aus dem „Barbier" mußte sie da capo singen. — Gardoni (Tenor) ist eigentlich Nichts als ein schöner Mann, und darauf reist er. Er hat gar nicht die Mittel, Arien zu singen, und darum giebt er sich für einen Liedersänger aus, der er auch nicht ist. Die französischen Romanzen, die er singt, kann Jeder singen, der acht Töne in der Kehle hat. Ueberdies ist seine Stimme, so jung er noch ist, schon angegriffen, weil er Nichts gelernt hat und auf Naturgesang reist, bis die Stimme — flöten geht.

Vivier blies Horn, Batta spielte ein Violoncell-Solo. Beide Virtuosen sind bekannt genug. Batta spielte außerdem mit Coßmann und Seligmann das Trio aus „Wilhelm Tell". Man wird selten drei solche ausgezeichnete Violoncellisten zusammen hören. Man hörte keinen Unterschied im Ton, und Coßmann's schönes Spiel hat sich in diesem Wett-Spiel auf das Glänzenste bewährt. Ich stelle Coßmann dem berühmten Batta vollkommen gleich. Coßmann spielte auch das Violoncell-Solo in der Ouvertüre zu „Wilhelm Tell" so brillant, daß das Publikum in den lebhaftesten Beifall ausbrach. Ueberhaupt ging die Ouvertüre, das einzige Instrumentalwerk des Abends, ausgezeichnet gut. Zu bedauern war es aber, daß man diese trefflichen Instrumentalkräfte nicht besser und fleißiger verwendete. Hier wäre die „Tannhäuser-Ouvertüre" am Platz gewesen aber das wäre zu Viel verlangt von einem Bade-Concert, dessen Auditorium sich mit 10 und 15 Frank nur das Vergnügen erkaufen wollte, berühmte Sängerinnen und Solisten zu hören. An größeren Ensembles kam nur das Quintett aus Lucia zur Aufführung. Das zweite Finale aus Moses ward nur angekündigt, aber nicht aufgeführt. Das Concert schloß mit dem Finale aus Cenerentola von Rossini, welches die Alboni ausgezeichnet zur Geltung brachte.

Damit schließe auch ich diese ellenlange Correspondenz, mit welcher ich eine langjährige Schuld abzutragen hatte. Vielleicht folgt noch ein Bericht über die Karlsruher Oper, wenn ich nicht das Badener dolce far niente dem Kritisiren vorziehen sollte, ein Fall, der höchst wahrscheinlich ist. Doch trösten Sie sich damit, daß Sie eben nicht viel verlieren, wenn Sie von der Karlsruher Oper Nichts hören. Ich denke, Sie gehören so wenig als ich zu den Verehrern der Frau Howitz-Steinau, und jedenfalls würden Sie aus dem Karlsruher Opern-Repertoir nichts Neues lernen können. — Wenn uns Russen und Franzosen in Frieden lassen, hören Sie aber im nächsten Jahre sicher wieder Etwas aus Baden-Baden von Ihrem

Hoplit.

Baden-Baden, 28. August 1854.

Kleine Zeitung.

Man schreibt aus **Paris** unterm 4ten September: Der Staatsminister Fould erklärte bekanntlich in Paris, nachdem die Unterhaltung der großen Oper auf Rechnung der Civilliste übertragen war, sofort die sämmtlichen Freibillets an der großen Oper für erloschen. Die Anzahl derselben betrug ungefähr 700 (nicht 1700, wie man anfangs berichtete) und da die große Oper für gewöhnlich nur 1940 (nicht 3100) Sitzplätze für Zuschauer hat, so kamen auf ungefähr 20 Zuschauer immer 7 Freibillets. Fould berechnete daher, daß seine Maßregel, gering angeschlagen, den Ertrag der großen Oper, (die sich in finanzieller Hinsicht bekanntlich bisher niemals halten konnte) um 2 bis 300,000 Francs vermehren würde, und daß somit die Zukunft der großen Oper gerettet sei. Fould ist zwar ein vortrefflicher Rechenmeister, aber diesmal hatte er sich doch verrecht!

Die Pariser Journalistik erhob sich wie ein Mann — eine Einmüthigkeit, die seit Menschengedenken nicht vorgekommen war. Vom Redacteur en chef bis zum Druckerjungen kam Alles, was mit den Pariser Journalen zusammenhängt, in eine Bewegung, als wäre das Vaterland in Gefahr. Die Aufregung steigerte sich vom 1sten September an, wo die große Oper eröffnet wurde, täglich, ja stündlich. Man befürchtete am 3ten September bereits Barrikaden von Druckerpressen, um die Zurücknahme der schreienden Gewaltthat Fould's mit

allen Mitteln zu erzwingen. — Ob nun Hr. Fould glaubte, daß die „große Oper" als „kaiserliches Institut" der bezahlten Federn entbehren könne, oder ob er das Urtheil der französischen Kritik überhaupt für werthlos hielt — genug, man beschloß furchtbare Rache dafür zu nehmen, daß ein Finanzminister die Journalisten, diese Apostel der Civilisation, geringschätzte und beleidigt hatte.

Das Nächste war, daß die „unparteiische Kritik" sich dadurch rächte, daß sie die „große Oper" ebenso vollständig ignorirte, als deren Verwaltung die Journalisten ignorirte. „Keine Kritik ohne Freibillets!" war das Feldgeschrei. Nie war man einmüthiger, opferbereiter gewesen, als in diesem Falle. — Am 3ten September berichtete kein Journal, über die Leistungen der kaiserlichen Musik-Academie. Auch Berlioz schloß sich der Revolution an, und das Feuilleton des „Journal des Débats" erwähnte der großen Oper mit keiner Silbe. Nur der unglückliche „Moniteur" mußte sprechen, aber man nahm seine Kritik mit grenzenloser Verachtung auf. Selbst die Redactionen der gouvernementalen Journale „Pays" und „Constitutionnel" die sonst nicht zu murren wagen, thaten das Mögliche. Die Chefs dieser Blätter, die HH. Mirès und Milhaud, hatten die Aufopferung, eine Badereise aufzugeben, und in Paris zu bleiben, bloß um die Aufnahme jedes Artikels über die „große Oper" in ihren Feuilletons zu verhindern!

Das wirkte — bei Hrn. Fould noch lange nicht — aber hinter den Coulissen der „großen Oper". — „Was ist die große Oper, was sind die Künstlerinnen in ihr, ohne die „Reclame" der Journale?" ertönte es im Chor der Damen von der Coulisse! — Man mußte die Mitglieder der „großen Oper" streng beaufsichtigen, denn man fürchtete Selbstmord en masse. — Glücklicherweise erinnerten sich mehrere Damen, daß sie sich einigen Einflusses bei der haute finance, wenn auch nur in schwachen Stunden, zu erfreuen haben. Man beschloß also, Hrn. Foulds Entschlossenheit auf eine furchtbare Probe zu stellen. Hierin waren die Damen „zum Aeußersten" entschlossen!

Madame Stolz, die nun schon seit 25 Jahren die „Favoritin" spielt, aber in der Höhe bereits einige schwer ansprechende Töne aufzuweisen hat, wagte zuerst ganz allein einen Sturm auf das Steinherz des allmächtigen Ministers. Man sieht, welche warme Freundinnen die Pariser Journalisten haben, und welche Gefahren die Damen der Pariser Oper für ihre Freunde zu bestehen wagen. Mad. Stolz soll zum Ruhm der Journalistik Alles versucht haben, um Hrn. Fould zum Fall zu bringen — Bitten, Thränen, Liebreiz, Verführung, Drohung, endlich Krämpfe und Ohnmachten — Alles vergebens — er widerstand. — —

Die Damen, wie die Journalisten, waren aber zu sehr Franzosen, um sich nach einem abgeschlagenen Angriff schon für besiegt zu erklären. — Alle Redacteurs en chef, sonst geschworene Todfeinde, begaben sich in corpore zum Generaldirector der „öffentlichen Sicherheit", Hrn. Collet Meygret, um ihn auf die furchtbaren Folgen der Fould'schen „Maßregel" aufmerksam zu machen. Die Damen setzten unterdeß alle übrigen Minister in Bewegung und riefen in ihnen alte, süße Erinnerungen wach — Alles vergeblich! Die 300,000 Frank Mehreinnahme im Staats-Budjet wogen zu schwer!

Da griff man endlich zu den „grands moyens". Madam Stolz stellte sich wieder an die Spitze der Bewegung. Sie schrieb an den Kaiser, und packte ihn an seiner schwachen Seite: „In der kaiserlichen Musik-Akademie singe man nicht um des Geldes, sondern um des Ruhmes Willen! Und ohne Journalisten gebe es keinen Ruhm, und ohne Freibillets keine Journalisten. Gold verdiene sie überall mehr, als in der kaiserlichen Oper, deshalb sei sie entschlossen ihr Engagement zu brechen, wenn Fould nicht nachgebe!" — Die anderen Damen „wirkten" auf ihre Weise. Man griff Hrn. Fould „en masse" mit Coloraturen und Trillern, mit Entrechats und El Oles, in durchsichtigem Mousselin und Tricot an. — Das wirkte, Hr. Fould schwankte!

Man kam nun dahinter, daß der Erbitterung Hrn. Fould's gegen die Journalisten „höchst persönliche" Motive zu Grunde lagen, und daß er die ganze Kritik strafte, um einen Einzelnen zu treffen, der ihm sehr gefährlich und störend war. Die Finanz-Operation war nur der „Vorwand" gewesen. Nun war Hr. Fould verloren! Er mußte bereits eine Concession machen. Jedes Journal empfängt in Zukunft ein Freibillet, unter der Bedingung, daß der Inhaber alt und häßlich sei. Hr. Fould weiß in seiner Unschuld nicht, daß die Pariser Journalisten die Gunst der Damen an der „großen Oper" durch ganz andere Mittel gewinnen, als durch persönliche Liebenswürdigkeit und Schönheit!

Der Mächtige hat aber ein Haar breit nachgegeben — man hat ihn durchschaut, man kennt nun seine schwachen Seiten — jetzt zweifelt kein Mensch mehr in Paris, daß die Journalisten, welche Frankreich repräsentiren, „la France, qui marche toujours à la tête de la civilisation d'Europe" — daß die Journalisten aus diesem Kampf siegreich, und darum einflußreicher, gewaltiger als je, hervorgehen werden. — Und die Damen der „großen Oper" wissen — Warum und Wofür! —

A. Z.

Wir fügen obiger Mittheilung, welche bereits in voriger Nummer zu erscheinen bestimmt war, aus Mangel an Raum aber zurückbleiben mußte, nachstehende Privatnachrichten von neuerem Datum hinzu:

Der Kampf um die Freibillets für die große Oper ist noch immer nicht beendet. Er wird von beiden Seiten mit aller Energie fortgesetzt. Mad. Stolz war fest entschlossen, mit der großen Oper zu brechen, denn sie sah das Schweigen der Journale über ihre Leistungen als einen hinreichenden Grund dafür an. — Vielleicht wäre Mad. Stolz froh gewesen, auf diese Art mit guter Manier von ihrem Engagement los zu kommen, und dazu noch als Märtyrerin zu glänzen. Denn die Aufnahme, die sie beim Pariser Publikum gefunden hat, war äußerst lau. Sie trat bekanntlich zuerst in Donizetti's „Favori-

tin", ihrer Hauptoper auf, und zwar vor einem glänzenden Publikum, und bei Anwesenheit des Kaisers. Aber die ganze Vorstellung war lahm, Alles erschien und klang ärmlich und überlebt. Sogar die Ausstattung war elend und einer kaiserlichen Oper unwürdig. Auch der Tenorist Gueymard gefiel nicht, man seufzte nach Roger. Zu diesem verunglückten Anfang nun noch der ominöse Streit mit den Journalen — das ist ein schlimmes Debut für Hrn. Fould!"

Mad. Stoltz hat sich für ihre Freunde, die Journalisten, erstaunlich angestrengt, und sie werden und müssen dafür dankbar sein. Aber alle Anstrengungen der alten „Favoritin", die sogar ihren Beschützer Lord Cowley vergeblich zur Unterstützung aufbot, sind gescheitert. Doch hat der englische Gesandte umgekehrt seine Freundin bewogen, ihre, der großen Oper eingereichte Demission, die sie von Paris „entfernt" haben würde, „ihm zu Liebe" zurückzunehmen. Daß Mad. Stoltz nicht durchdringen konnte, erregt um so mehr Aufsehen, als sie früher dem Prinzen Napoleon „sehr nahe" stand.

Die Journale schweigen ihrerseits über die Oper nach wie vor. Eine Monstre-Deputation der Feuilletonisten aller Journale machte aber auf Hrn. Fould einen Massenangriff, und rieth ihm, zu capituliren. Fould bot nunmehr zwei freie Entrées für jedes Journal, und bei jeder ersten Vorstellung zwei Billets extra. Die Stürmenden zogen sich hierauf zurück, um mit den Chef-Redacteurs zu unterhandeln. Diese werden aber auf dieses, für deutsche Verhältnisse zwar höchst anständige, für französische Anschauungen aber ärmliche Anerbieten, noch keinesfalls eingehen.

Der Verlust ist dabei mehr auf Seite der Feuilletonisten, als auf der der Journale an sich, weshalb die ersteren auch alles Mögliche thun, um das freie Entrée zu erzwingen. Es kommen hier hauptsächlich nur neun Journale in Betracht; der „Moniteur", das „Journal des Débats", der „Constitutionel", „La Presse", „Siècle", „Patrie", „Pays", „Gazette de France" und „Revue des deux mondes". Die übrigen kleineren Journale, wie „Europe artiste" ꝛc.; die Correspondenten auswärtiger Journale, wie der „Indépendance belge", können einen Anspruch auf freies Entrée wenigstens nicht begründen.

Für die Hauptfeuilletonisten, wie Berlioz, Jules Janin, Delescluse, Théophile Gautier, Alphonse Karr, Guynot, Escudier, Scudo ꝛc., ist aber der Ausfall der Berichte über die große Oper ein bedeutender Verlust, der von Tag zu Tag steigt. Berlioz erhält z. B. für jeden Feuilleton-Artikel im „Journal des Débats" 100 Francs. Um so mehr ist die Aufopferung und Einmüthigkeit der Feuilletonisten zu bewundern, mit welcher sie die Opposition, zum Schaden ihrer eigenen Kasse, consequent durchführen. — —

Berlioz war bekanntlich nicht in München. Der Grund war folgender. Im Moment seiner Abreise wurde ein Sitz in der Akademie der schönen Künste vacant. Da Berlioz seit Jahren sich um den Eintritt in die französische Akademie bewirbt, mußte er in Paris bleiben, um alle die Formalitäten zu erfüllen, welche einem Candidaten der Akademie auferlegt sind, der den Gedanken gefaßt hat: „intrare in suo docto corpore" (Molière). Berlioz hoffte wieder vergebens! Man zog ihm eine fast unbekannte Größe vor, Mr. Clapisson, um Berlioz zu zeigen, wie dankbar Frankreich sich gegen seine größten Söhne benimmt! Als Berlioz die Nachricht erfuhr — er hat sie schon oft erfahren — rief er ungebeugt aus: „A une autre fois maintenant! Car je suis résolu, je me présenterai jusqu'à ce que mort s'en suive"! (Ein anderes Mal also! Denn ich bin entschlossen, ich werde mich präsentiren, bis der Tod mich daran hindert!) — Es liegt eine furchtbare Resignation in diesen einfachen Worten!

Berlioz verließ hierauf Paris auf einige Zeit. Er ging in die Normandie, an die Küste des Oceans, in ein kleines, unbekanntes Fischerdorf. Dort hat er die große Trilogie vollendet, die aus dem kleinen Embryo von drei Nummern, welche die „Flucht nach Egypten" bilden, sich mächtig entwickelt hat. Der erste Theil heißt „der Traum des Herodes", den zweiten Theil bildet die „Flucht nach Egypten", der dritte heißt „die Ankunft in Saïs". Es sind im Ganzen sechszehn Nummern geworden, welche mit den Instrumental-Einleitungen ungefähr 1½ Stunde ausfüllen werden. Auch der Text ist von Berlioz selbst gedichtet. — Dieses Werk ist seine Antwort auf die Wahl des Hrn. Clapisson in die französische Akademie. Deutschland wird diese Trilogie wohl zuerst hören, denn Berlioz beabsichtigt, im künftigen Winter damit nach Deutschland zu kommen. Möge das fremde Land dem edlen Meister die Anerkennung und Sympathie mehr und mehr entgegen bringen, welche das Vaterland ihm versagt hat! — — — ***

Tagesgeschichte.

Auszeichnungen, Beförderungen. Die vorzügliche Harfen-Virtuosin, Frau Jeanne Pohl, geb. Eyth, welche als Solospielerin in den Leipziger Gewandhausconcerten u. a. O. wiederholt mit großem Beifall auftrat, und als gewandte Orchesterspielerin in den Berlioz'schen Concerten, beim Karlsruher Musikfest, sowie neuerdings in Gotha und Weimar, sich trefflich bewährt hat, ist unter höchst vortheilhaften Bedingungen für die Großherzoglich Weimarische Hofcapelle gewonnen worden. Frau Pohl, welche sich gegenwärtig in Baden-Baden befindet, wird ihren bisherigen Wohnort Dresden schon am 1sten October verlassen, um mit ihrem Gemahl (dem Verfasser der „Akustischen Briefe" ꝛc.) nach Weimar überzusiedeln.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig.**

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.
P. Mechetti qm. **Carlo** in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Einundvierzigster Band. **№ 14.** Den 29. September 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_2$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Wagner's Fliegender Holländer.

Von

Franz Liszt.

III.

Im ersten Act, wenn nach dem Schluß-Accord der Ouvertüre sich der Vorhang hebt, dauert der Sturm im Orchester fort und wird auf der Scene sichtbar. Sie stellt eine norwegische Küste mit steilen Felsenufern dar. Es ist Nacht, das Meer heftig bewegt. Ein Kaufmannsschiff wird längere Zeit auf den Wellen umhergeschleudert und vom Strand zurückgeworfen; endlich landet es und wirft den Anker aus. Alles ist in das dichteste Dunkel gehüllt und nur das Zucken der Blitze zeigt uns die Matrosen, die zu ihren Manövern einen jener monotonen Rufe hören lassen, der diese Bewegungen rhythmisch cadencirt: Hohoje! hohoje! hollohо; ho! ho! hallohо. Daland, der Capitain des Schiffes, steigt an's Ufer um sich zu orientiren und findet, daß ihn der Sturm sieben Meilen weit vom heimathlichen Hafen getrieben hatte, in den er nach langer Abwesenheit einlaufen wollte. Da der Wind sich zu legen beginnt, erlaubt er seiner Mannschaft, zur Ruhe zu gehn, thut selber desgleichen und vertraut einem jungen Piloten die Nachtwache. Dieser, obwohl auch von Müdigkeit erschöpft, versucht nichtsdestoweniger dem Schlafe tapfer zu widerstehen, und um sich besser wach zu halten, stimmt er ein Lied zum Preis des Südwindes an, der das Schiff zur Heimath, zum Liebchen zurückführt. Der Gesang verhallt, hie und da durch ein leises Einnicken unterbrochen, und in dem Maße als der Wind schwächer weht, werden auch die Töne des Orchesters milder und lassen die wackere Tenorstimme heller klingen. Aber nach kurzen Pausen peitscht eine brausende Woge auf's Neue das Schiff und der vom heftigen Stoße desselben aus dem Schlummer auffahrende Pilot stimmt den Refrain seines Liedes wieder an. Für das Ohr des Musikers ist das durch die Streichinstrumente, besonders Violen und Celli dargestellte, stets wechselnde ruhelose Wogenschäumen von außerordentlicher Wirkung. Es dauert durch die erste und zweite Scene bis zur dritten und der Erscheinung des Capitäns fort und diese drei ersten Scenen bilden so gewissermaßen die sichtbare Darstellung der Ouverture. Das Ohr glaubt noch besser

als das Auge, die Fluthen riesig anschwellen zu sehen, die, nach einem Ausdruck des Autors in der scenischen Anordnung, sich thurmhoch erheben. Es giebt wenig Meisterwerke beschreibender Poesie, die dem hier entwickelten landschaftlichen Talente an pittoresker Wirkung gleich kommen. Man möchte sagen wie vor Preller's Seegemälden: Das ist naß! Man spürt die salzige Brise in der Luft, man glaubt den scharfen Geruch der Seegräser einzuathmen, den prickelnden Kuß des nördlichen Hauchs zu empfinden, den schweren Nebel der die Augenlider niederdrückt und die Hände frostig macht, den leichten Reif der nördlichen Breitegrade; man hört den gezackten Flug der weißen Möven, die gleich neckischen Koboldden umherwirbeln oder in der Irre schweifen wie Flocken Schnee, die der launische Nordwind vor sich herjagt. Man hört den kurzen ängstlich fragenden Schrei, das unruhige Gekreische der gefiederten Abenteurer, ihren hastig zuckenden Flügelschlag, ihre Zeichen flüchtigen Schreckens im Schwanken zwischen Reiselust und Furcht vor den Anzeichen des kaum beschwichtigten Sturmes. Man ist vor eine jener Gegenden versetzt, deren Gesammteindrücke uns mit einem eigenthümlichen Seegeruche befallen; wir baden gleichsam in den Dünsten, die aus dem Meere aufsteigen, wir sind betäubt vom steten Schaukeln auf der Brust des alten Oceans, der immer jung bleibt in Anmuth und in verführerischem Lächeln, in seinen verliebten und treulosen Verlockungen, wie in der Energie seines wilden Zornes, seiner blinden Rache. Unter einem leise bebenden Rhythmus scheint es, als wäre der flüssige Kristall in seinem ungeheuren Bassin durch das unruhige Gebahren des unterseeischen Riesen bewegt, des furchtbaren Adamastor, dem einst unter anderm Meridian die kühnen portugiesischen Entdecker begegneten, der alle Zonen seines Reiches besucht um die Grenzen zu hüten, mit einem heftigen Flossenschlag die Myrmidonen in die Tiefe taucht oder die frechen Eindringlinge aus seiner Sahara fortschreckt, deren einsame Weite ihm lieb ist.

Man kann sich dem Eindrucke dieser musikalischen marine nicht entziehen; es bietet an reichem, pittoreskem Detail Gleichbedeutendes zu den besten Stücken der berühmtesten Seemaler. Nie ist ein so meisterhaftes Gemälde für das Orchester geschaffen worden und wir dürfen es ohne Bedenken als hoch über allen analogen Versuchen stehend bezeichnen, die in anderen dramatischen Werken sich vorfinden und einen Vergleich berechtigen möchten. Wir sagen dieß, ohne dem Genius Mozarts zu nahe treten zu wollen oder die seinem enthusiastischen Biographen Oulibicheff schuldige Rücksicht außer Augen zu setzen, der von den beiden Stürmen im Idomeneo folgendermaßen spricht: „Erhebt sich nicht Mozart in den abwechselnden Chören der Schiffbrüchigen und der am Ufer Stehenden, wie ein Neptun über das Niveau seiner Zeitgenossen, um den Melomanen das Schweigen der Bewunderung, seinen Rivalen das der Verzweiflung aufzuerlegen?" Und weiter. „Ein Wallen und Gähren im Orchester verkündet das Nahen des Ungeheuers . . . die Achtelsbewegung wird immer eifriger, die Violinen schlagen Lärm in Accorden, die wie Sturmglocken ertönen, die Phalanx der Bläser tritt mit langem Wehgestöhne hinzu . . . ein Sturm, gegen den der im ersten Acte nur ein Stoßwind war . . . Figuren steigen in denselben Intervallen zu gleicher Zeit auf und nieder und dieß bringt in Verbindung mit den Schwankungen des $\frac{12}{8}$ Rhythmus einer Art Tretbalkens, ein furchtbares Bild der unter den Schlägen Neptuns erbebenden Erde hervor. Ein Hagel von Triolen trifft die Flüchtigen, Finsternisse umgeben sie, der Orkan treibt sie nach verschiedenen Richtungen vor sich hin, der Blitz betäubt sie durch seinen Glanz — das ist unvergleichlich, das ist erhaben!" — — Dieser Analyse gehen folgende Worte voraus „Mozart hat keine seiner Opern mit solcher Fülle und Luxus instrumentirt. Ueberall Reichthum, der an Verschwendung grenzt. Er wollte Alles zur Anwendung bringen, was nur in einem Orchester Platz finden konnte." Wir überlassen jedem musikalischen redlich wollenden Künstler, die beiden Partituren (wir möchten sagen können, die beiden Aufführungen) zu vergleichen, um einzugestehen, daß mit dem materiellen Fortschritt in der Kunst das Genie heutzutage Wirkungen zu erzielen vermag, von welchen die alten Meister nur ein Vorgefühl, eine Ahnung haben konnten. Die Musik kann durch die immer gesteigerte Reproduction der Eindrücke die große Naturschauspiele in uns hervorrufen, ihr weites Bereich noch erweitern, ungefähr wie die Malerei es einst that, indem sie die Goldgrunde verdrängte, welche im Mittelalter die einfachen Pompeianischen Grundfarben mit mehr Prunk ersetzten, um lebendige landschaftliche Perspective zu versuchen, die Anfangs nur als Umgebung menschlicher Gruppen gebraucht wurde, und später sich als ein selbstständiger Zweig der Kunst entwickelte.

Der junge Pilot hat sich tapfer gegen den Schlaf gewehrt — endlich aber überwältigt ihn die Müdigkeit. Während einer Pause des Sturmes schläft er ein, und so fest, daß er das neue Erwachen des Sturmes, die Regengüsse die das Orchester über ihn schüttet, nicht spürt, während aus den dichten Wolken nun die klagende fatalistische Melodie bricht, die den hadernden Elementen das Nahen eines höheren Elementes verkündet, welches ihrer Verwüstung lacht, ihrem Ungemach trotzt. Schwarz, mit rothen Segeln, naht von ferne das Geisterschiff. Rasch segelt es dahin, ungehemmt von den verdoppelten Windstößen, von hastig

zuckenden Blitzen, vom Aufruhr der murrenden, widerspenstigen Wellen, dem Getöse des Donners, und landet Dalands Schiff gegenüber. Auf dem Verdecke nimmt man eine Gruppe schwarzgekleideter Matrosen mit langen weißen Bärten wahr, hageren verstörten Aussehens. Auch sie werfen Anker aus, aber in feierlichem, düsterem Schweigen. Bleicher, als sie Alle, bleibt der Capitän lange unbeweglich an den Mast gelehnt, ehe er das Gefängniß verläßt, das, um ihn wieder aufzunehmen, ihn erwarten wird; dann steigt er langsam an's Land, indem er traurig die ihn umgebende Landschaft betrachtet. Aus dem Orchester taucht das Verdammungsmotiv auf, welches ein gedämpftes Licht, wie während einer Sonnenfinsterniß, auf ihn wirft und ihn von allen lebenden Wesen zu isoliren scheint. Mit schmerzlicher Indifferenz an einem Felsen lehnend, singt er mit hohlem Ton, aus dem die Leiden von Jahrhunderten reden:

Die Frist ist um, und abermals verstrichen
Sind sieben Jahr. — Voll Ueberdruß wirft mich
Das Meer an's Land.

Zwischen jedem einzelnen Ausruf taucht aus dem Orchester eine schäumende Woge, als sollten sie immer eine neue siebenjährige Verdammungsfrist bedeuten, die ersteht und in unbegrenzter Vergangenheit wieder versinkt. Mit auflodernder Wuth ruft er nun aus:

Ha stolzer Ocean!
In kurzer Frist sollst Du mich wieder tragen!

Ein Schrei der Verzweiflung ringt sich aus den Worten empor:

Dein Trotz ist beugsam, doch ewig meine Qual!

Doch alsbald gewinnt er die Fassung eines dumpfen Trotzes gegen die Strenge des Geschicks wieder und spricht mit gelassener Festigkeit die Worte:

Das Heil, das auf dem Land ich suche,
Nimmer werd' ich es finden. —

Als drohte er selber, als forderte er das Schicksal zum Kampfe auf, ruft er dann sardonisch aus:

Euch, des Weltmeers Fluthen,
Bleib' ich getreu, bis eure letzte Welle
Sich bricht und euer letztes Naß versiegt.

Nach diesem Recitativ voller Hoffart des Seelenleidens, bricht aus dem Orchester ein neuer Windstoß; die Wellen richten sich auf, wie Rosse sich bäumen wenn sie das Herannahen eines übernatürlichen Wesens wittern, und der Holländer ergießt nun melodischer seine stolze Klage in dem Arioso agitato, welches schon in der Ouvertüre vorkam. Die Erinnerungen des Erlittenen drängen sich in seinem Geiste und er vermag nicht länger die herzzerreißenden Klagetöne zu ersticken:

Wie oft in Meeres tiefsten Schlund
Stürzt' ich voll Sehnsucht mich hinab: —
Doch ach! den Tod, ich fand ihn nicht!
Da, wo der Schiffe furchtbar Grab,
Trieb mein Schiff ich zum Klippengrund: —
Doch ach! mein Grab es schloß sich nicht! —

und mit aufstachelndem Tone, als entböte er, ein verwegener Streiter, menschliche Heere zum Kampf, fügt er hinzu:

Verhöhnend droht' ich dem Piraten,
Im wilden Kampf hofft ich den Tod:
„Hier" — rief ich — „zeige deine Thaten!
Von Schätzen voll ist Schiff und Boot." —
Doch ach! des Meer's barbar'scher Sohn
Schlägt bang das Kreuz und flieht davon. —
Nirgends ein Grab! Niemals der Tod!
Dieß der Verdammniß Schreckgebot. — — —

Nachdem er im Angedenken der Schrecken seiner Strafe zu immer aufwühlenderem Zorn und empörterem Unwillen sich erhoben, sinkt er nach diesen Worten, unter der Last der Verfolgung erliegend, in sich selbst zusammen. — Wie in gänzlicher Vernichtung einen Augenblick verstummend, richtet er dann einen kühnen, starren, forschenden Blick zum unversöhnlichen Himmel empor, der in diesem Augenblicke von einem dichten Schleier dunkelbrauner Wolken umhüllt ist. Der 6/4 Tact wird zum C Tact. Das Orchester verharrt in einem Tremolo der Contrabäße und Celli, zu welchem dann die Violinen in ihrer tiefsten Lage treten; abwechselnd unterstützen es Fagotte, Clarinetten und Paukenwirbel, dem sich auf einige Tacte die Posaunen in tiefem Register gesellen. Dieser Moment ist eine der herrlichsten Inspirationen, deren die unter dem Banner der Schmerzen mit dem lebenden Leichnam der Verzweiflung kämpfende Muse fähig ist. Lebendig und majestätisch in seinen Schmerz gehüllt, kalt und doch bewegt, fragt der Holländer, wie ein Ankläger die richtenden Mächte, ewig taub gegen seine Klagen, ewig blind gegen seine Leiden:

Dich frage ich, gepriesner Engel Gottes,
Der meines Heils Bedingung mir gewann:
War ich unsel'ger Spielwerk deines Spottes,
Als die Erlösung du mir zeigtest an?

Die galvanisch noch einmal aufzuckende Hoffnung scheint endlich ganz zu ersterben. Wie blutwitternde Tiger springen die Wogen empor, die glücklicher als er an steiler Felswand sich brechen, während keine Gefahr den fluchgebrannten Leib des Unglücklichen zu zerstören vermag:

Vergebne Hoffnung, furchtbar eitler Wahn,
Um ewige Treu' auf Erden — ist's gethan.

Und abermals erliegt er gänzlichem Versagen aller Kraft, in trostlosem Schweigen in sich selbst versenkt.

Doch in einem letzten Aufraffen männlicher Energie und stolzen Muthes scheint er gleichsam die zersplitterten Glieder seiner gemarterten Seele aufzulesen, und indem er sie auf's Neue vereint, zieht er sich zusammen, wie eine Schlange vor den tödtlichen Flammen, denen sie nicht mehr entgehen kann. Jetzt ruft er das letzte unfehlbare Ziel seiner Leiden an, ihre düstere Vertagung, die dritte und letzte Metamorphose der Hoffnungssirene. Thöricht hatte er dem himmlischen Urtheilsspruche zu entgehn und den Tod auf seinen Pfaden zu finden geglaubt, verzweifelnd hatte er eingesehen, daß er engelgleiches Mitleid, menschliche Tugend, Liebe und Treue, die ihm die Pforten des Heils eröffnen konnten, vergebens suchte. So hofft er denn von dem Tage der großen Zerstörung die Gewährung seiner Anwartschaft auf Vernichtung:

Nur eine Hoffnung soll mir bleiben,
Nur eine unerschüttert stehn:
So lang der Erde Keime treiben,
So muß sie doch zu Grunde gehn . . .
Tag des Gerichtes, jüngster Tag!
Wann brichst du an in meine Nacht?
Wann dröhnt er, der Vernichtungsschlag,
Mit dem die Welt zusammenkracht?
Wenn alle Todten auferstehn,
Dann werde ich in Nichts vergehn . . .
Ihr Welten, endet euren Lauf!
Ew'ge Vernichtung nimm mich auf!

Der Rhythmus dieses letzten Ausrufes ist von durchbohrender Wirkung. In den acht Haupttacten des Motivs, welche viermal wiederholt werden, schleppt er sich zuckend und knirschend von einer doppelt punctirten halben Note auf alternirende Achtel. „Ew'ge Vernichtung nimm uns auf!“ antwortet ihm aus dem Innern des Schiffes, wie aus einer schwimmenden Höhle mit dumpfem Grabestone, als käme er von einer Gruppe Ewigverdammter, und mit einem Accent der voll heimlichen Vorwurfs die Rache für ihr eigenes Verderben auf sein Haupt zu häufen scheint, die unsichtbare Mannschaft seines Schiffes, die nach so viel vergeblichen Versuchen ebenso aller Hoffnung baar ist, wie er selbst. Zwischen den letzten Worten des Capitäns und dem klagenden Refrain seiner Matrosen, ertönt wie ein Urtheilsspruch das Verdammungsmotiv auf's Neue aus dem Orchester, welches den Anruf des Ersteren mit vollem Klang, und den Refrain der Matrosen wie ein fernes Echo wiederholt.

Der Monolog muß zu den bedeutendsten gezählt werden, welche die musikalische Literatur aufzuweisen hat. Energie des Gedankens und Gefühls gehen hier fortwährend Hand in Hand; sie bewegen sich an den äußersten Grenzen, ohne in Uebertreibung auszuschweifen, zu krankhafter Verzerrung entstellt zu werden, oder in zu langer Spannung zu erkalten. Die Scala aller Phasen des Leidens ist hier durchlaufen: stoische Ruhe, Zorn und Empörung, Ironie und Sarcasmus bis zur Sehnsucht nach Vernichtung. Die klagende Monotonie mit welcher die ausdrucksvolle und eindringliche Tonalität von C-Moll nach den gewagtesten Modulationen beharrlich wiederkehrt bezeichnet die immer wiederkehrenden, selbigen Schmerzen. In den mannichfachen Pausen, die den Gesang des Unglücklichen unterbrechen, giebt das Orchester den Commentar zu seinen Tönen, die zu kurz sind, um so lange Leiden auszusprechen, und hilft da nach, wo die menschliche Stimme nicht ausreicht die ganze Intensität unaussprechlicher Seelenangst wiederzugeben. Die Musik dieser im höchsten pathetischen Style gehaltenen Scene durchdringt den Zuhörer auf eine Weise, deren die Poesie nicht fähig ist, weil es ihr nur gelingt, die in der Brust Anderer wohnenden Leiden aufzuzählen und uns kennen zu lehren, während die Musik uns dieselben wirklich empfinden läßt, indem sie gewissermaßen unsere Adern mit einem Theile ihres ätzenden Giftes durchdringt, uns auf Augenblicke lang Tropfen für Tropfen von dem bitteren Safte des Krankheitsstoffes in die Seele träufelt, der Jene durchwühlt. Ein neuer Virgil, kann der Musiker an seiner Hand uns durch die Höllenkreise führen die ein menschliches Herz bergen kann und uns die wechselnden Formen ihrer Qualen veranschaulichen.

Daland, den die ersten Sonnenstrahlen geweckt haben, gewahrt das in der Nacht hinzugekommene Schiff; er ruft es durch das Sprachrohr an, aber umsonst, Niemand antwortet ihm, ein trauriges Echo sendet ihm nur den Ton seiner eigenen Stimme zurück. Da er den Holländer, der nachdenklich beobachtend und doch zugleich zerstreut am Felsen lehnt, bemerkt, entschließt er sich, auf ihn zu zu gehn und ihn zu befragen, woher er komme. Die auf diese Frage folgende Pause ist vom Orchester mit einer spannenden Harmonie ausgefüllt. „Weit komm' ich her“ antwortet der Holländer mit tiefer Schwermuth:

Verwehrt bei Sturm und Wetter
Ihr mir den Ankerplatz?

Daland erwiedert: „Verhüt' es Gott! . . . aber woher kommst du? hast du im Sturme Schaden nicht genommen?“ Eine tiefe Trauer erfaßt uns, wenn der Capitän antwortet:

Mein Schiff ist fest, es leidet keinen Schaden. —
Durch Sturm und bösen Wind verschlagen,
Irr' auf den Wassern ich umher, —
Wie lange? weiß ich kaum zu sagen:
Schon zähl' ich nicht die Jahre mehr.

Unmöglich dünkt mich's, daß ich nenne
Die Länder alle, die ich fand: —
Das Einz'ge nur, nach dem ich brenne,
Ich find' es nicht, mein Heimathland! —

Von den Worten an: „durch Sturm und bösen Wind verschlagen" beginnt eine Art seltsamer Cantilene von vierzig Tacten, von einer eintönigen Figur der Violinen und Celli in Achtelbewegung begleit und durch lange Noten der Clarinetten, Hörner, Fagotte, Violen und Contrabässe unterstützt. Diese Art psalmodirten Trauerlieds macht den Eindruck eines Erstarrens der Schmerzen in der conventionellen Form ihrer Mittheilung an die Außenwelt, nach dem wir ihnen vorher in ihrem wildesten Aufstürmen gefolgt sind. Die vierzig Tacte gleichen den Wellen eines todten Meeres, die mit farblosem Wiederscheine sich träge aneinander lehnen. — Der Holländer fährt fort:

Vergönne mir auf kurze Frist dein Haus,
Und deine Freundschaft soll dich nicht gereu'n:
Mit Schätzen aller Gegenden und Zonen
Ist reich mein Schiff beladen: willst du handeln,
So sollst du sicher deines Vortheils sein.

Er befiehlt, daß man eine Kiste von seinem Schiffe herunterbringe. Man öffnet sie vor Daland, der geblendet vom Anblicke des Goldes, der Perlen und Edelsteine, die Schätze mit den Blicken einer naiven Habgier betrachtet. Der biedere Norweger fragt in seiner Ekstase, wer jemals einen Preis für solche Kostbarkeiten bieten könne? Der Holländer erwiedert:

Den Preis? So eben hab' ich ihn genannt: —
Dieß für das Obdach einer einz'gen Nacht!
Doch, was du siehst, ist nur der kleinste Theil
Von dem, was meines Schiffes Raum verschließt.
Was frommt der Schatz? Ich habe weder Weib
Noch Kind und meine Heimath find' ich nie!
All' meinen Reichthum biet' ich dir, wenn bei
Den deinen du mir neue Heimath giebst.

„Wie soll ich dich versteh'n?" sagt Daland. „Hast du eine Tochter?" fragt Jener. „Fürwahr, ein treues Kind!" antwortet Daland. „Sie sei mein Weib" fährt der Holländer fort. „Wie? mein Kind dein Weib?" ruft Daland aus, dem das Gold mehr und mehr in die Augen sticht, der sich mehr und mehr in die Betrachtung der kostbaren Kleinodien versenkt, die nachlässig zu seinen Füßen ausgebreitet sind. Der Holländer singt:

Mich fesselt Nichts an die Erde!
Rastlos verfolgte das Schicksal mich,
Die Qual nur war mir Gefährte.
Nie werd' ich die Heimath erreichen:
Zu was frommt mir der Güter Gewinn?
Läßt du zum Bunde dich erweichen,
O! so nimm meine Schätze dahin.

Daland giebt der magnetischen Anziehungskraft des Goldes nach, das mit Händen zu greifen vor ihm ausgebreitet liegt; er schmält und hadert mit sich selbst, daß er sich auch nur einen Augenblick besinnen könne, um am Ende gar ein Glück entrinnen zu lassen, das er für einen Traum halten muß.

Fast fürcht' ich, wenn unentschlossen ich blieb',
Müßt' er im Vorsatze wanken.
Wüßt' ich, ob ich wach' oder träume!
Kann ein Eidam willkommner sein?
Ein Thor, wenn das Glück ich versäume:
Voll Entzücken schlage ich ein.

Wagner's hochstrebende Gefühlsrichtung erlaubte ihm nicht, die Farben hier bis zur Carricatur zu steigern; er mildert den Ton kaufmännischen Anstrichs in diesen väterlichen Zärtlichkeiten, deren tausendmal verhöhnter und gegeisselter Egoismus seine Habsucht und Ladengewohnheiten niemals aufgiebt. Daland hat mindestens einen Anstrich von Würde, die ihm die Gemüthlichkeit der Neigung für seine Tochter verleiht.

Wohl, Fremdling, hab' ich eine schöne Tochter,
Mit treuer Kindeslieb' ergeben mir.
Sie ist mein Schatz, das höchste meiner Güter,
Mein Trost im Unglück, meine Freud' im Glück.

Der Holländer erwiedert mit einer unheimlichen Betonung, die das Herz beklemmt:

Dem Vater stets bewahr' sie ihre Liebe,
Ihm treu, wird sie auch treu dem Gatten sein.

Das in dieser Scene öfter gebrauchte Wort Treue, in anderen Fällen so häufig angewandt und banal geworden, berührt hier wie der Klang einer Sterbeglocke.

Du giebst Juwelen, unschätzbare Perlen,
Das höchste Kleinod doch, ein treues Weib —

erwiedert nun Daland mit halb freundschaftlichem, väterlich bedenklichem Tone, halb mit dem des Kaufmanns, der seine Waare preis't. „Du giebst sie mir?" fragt nochmals der seltsame Brautwerber. „Ja, mich rührt Dein Loos" — sagt der Norweger, der wenn auch bäurisch unbeholfen nicht um Motive verlegen ist, mit denen er den eingegangenen Verkauf seines Kindes überfirnißt. Des Holländers Freigebigkeit ist ihm ein Beweis seines edlen Herzens, statt ihn besorgt zu machen, ob sie nicht vielleicht eine Falle für Senta sein möchte. Aber wie er die Wahrheit spricht, wenn er gesteht, daß er sich einen solchen Eidam gewünscht habe, so glaubt er auch wahr zu sein, indem er sich überredet, daß er sich keinen Andern gewählt haben würde, wäre sein Gut auch nicht so reich. Er kommt mit dem Holländer

überein, den ersten günstigen Wind zu benutzen, um in Daland's Heimath zu landen.

Dieser Dialog ist fein geführt und bildet einen ziemlich natürlichen, wiewohl raschen Uebergang zu der ominösen Verlobung. Während der Kaufmann sich seines glücklichen Looses freut, den Sturm preist der ihn zu so guter Stunde von seinem Wege abgelenkt, sich zu einem so beneidenswerthen, allen seinen Wünschen entsprechenden Eidam gratulirt, tritt der unselige Kapitän mit einer Trauer, die an Abscheu grenzt, eine neue Prüfung, einen neuen Versuch an, zu welchem ihn die Hoffnung, die Thörin, treibt, die mit allen Uebeln aus Pandorens Büchse entsprungen ist. „Ach! ohne Hoffnung, wie ich bin, geb' ich der Hoffnung doch mich hin!" ruft er aus. Man kann nicht leugnen, daß die Verbindung der beiden Personen, die durch das große sehr ausgeführte Schluß-Duett zu einer innigen wird, eine unangenehme moralische Dissonanz hervorbringt. Vielleicht war es der aus einem der düstersten Gedichte von Byron empfangene Eindruck, der Wagner dazu bewegte, eine phantastische Individualität, wie den Holländer, der simplen rohen Natur eines Daland entgegenzustellen. Die Scene zwischen Manfred und dem Alpenjäger ruht aber auf anderer moralischer Grundlage und erquickt die Phantasie statt ihr unwillkommen zu sein, denn der schlichte Mann wenn auch noch so entfernt Manfred's Qual und die Möglichkeit des Selbstmordes zu begreifen, bildet keinen schroffen Gegensatz zu dem hehren Ritter den er rettet, da beide ebenfalls stolz und edel, jeder auf seine Art. Bei dem englischen Dichter sehen wir die harmonische Gegenüberstellung einer Poesie zur Anderen, der instinctiven zur reflectiven. Bei dem deutschen den herben Contrast der gemeinen Prosa mit der schwermüthigsten Poesie. Hier sind die zwei Personen zu unähnlich, es ist ein zu großer Abstand zwischen beiden, als daß die Wirkung ihrer verschmolzenen Stimmen nicht eine forcirte, (etwas opernmäßig), scheinen sollte; während der Eine sich zum Tragischen erhebt, sind dem Anderen absichtlich musikalische Gemeinplätze in den Mund gelegt, die die Gewöhnlichkeit seines Charakters trefflich wiedergeben. Das ganze Benehmen des Holländers zeigt stille, ruhige Würde: sein Ausdruck ist gleichmäßig, edel, aber ohne irgend welchen starken Accent; er handelt und redet nach alter Gewohnheit; so oft schon hat er ähnliche Begegnungen und Unterhandlungen erlebt! Alles, auch die scheinbar absichtlichsten seiner Antworten und Fragen, geschieht wie unwillkürlich; er handelt gleichsam unter dem Zwange seiner Lage, der er sich, wie ermüdet, theilnahmlos und mechanisch ergiebt. Eben so unwillkürlich erwacht aber auch wieder seine Sehnsucht nach Erlösung. Die Frage: „Hast Du eine Tochter?" wirft er noch mit anscheinender Ruhe hin; die enthusiastische Antwort Daland's: „Fürwahr, ein treues Kind!" reißt ihn dann plötzlich aber wieder zu der alten, so oft als vergebens erkannten! Hoffnung hin. Wie mit krampfhafter Hast ruft er: „Sie sei mein Weib!" So schildert Wagner selbst seine inneren Bewegungen und ihre Darstellung in diesem Zusammentreffen. In Daland dagegen finden wir keine Erhabenheit des Gefühls. Es ist so recht diese alltägliche Biederkeit, ohne Wurzel und Bestand, wie ein Wassergewächs, welches das erste beste Ereigniß ohne Widerstreben zerreißt, und sie fühlt nicht einmal ihren Tod im Momente der Auflösung. Wagner hat dem Daland nichtsdestoweniger alle möglichen Hinterthüren offen gehalten um die Convenienz dieser Rolle zu bewahren. In einer kleinen Schrift, die er über die scenische Einrichtung dieser Oper an die Theaterregisseure richtet, sagt er darüber, daß diejenigen, welche die Scene zwischen Daland und dem Holländer etwa unnatürlich finden sollten, nur bedenken möchten, wie solche Händel unter anderen Formen und mit weniger Vorwänden vielleicht tagtäglich in allen Classen der Gesellschaft abgeschlossen würden.

Der Sturm ist gänzlich beschwichtigt, der gewünschte Wind erhebt sich und die beiden Schiffe lichten die Anker. Daland's Schiff soll den Weg zeigen und läuft zuerst aus. Beim Ankerlichten stimmen die Matrosen wieder die charakteristischen, langgehaltenen Noten an, welche sie beim Landen in der ersten Scene gesungen hatten: Hohoje, holloho, hollo, holloho! wonach sie, im Chor, das ganze Lied des jungen Piloten zu Ehren des Südwinds wiederholen, der, gleich den Schwingen eines Schwans ihre ungeheueren weißen Segel aufbläht. In den Refrain mischen sich einige Andeutungen der Tanzrhythmen, die zur Feier der Rückkehr im dritten Acte vorkommen. Die anderen Verse tönen fort, während der Kauffahrer sich entfernt. Alle Manöuvres mit erstaunlicher Schnelligkeit und Leichtigkeit, aber im Todesschweigen ausführend, folgt ihm das schwarze Schiff mit rothen Segeln.

Kirchenmusik.

Für die Orgel.

Hermann Schönfeld, Sechs kleine und leichte Orgelstücke. — Breslau, Leuckart. Pr. 10 Sgr.

Diesen Orgelstücken fehlt die Opuszahl. Vermuthlich ein Erstlingswerk; wir erinnern uns wenigstens

nicht den Componisten, der Organist einer kleineren Kirche Breslaus ist, durch frühere Werke schon kennen gelernt zu haben. Die Stücke sind besonders für einmanualige Werke componirt, und eignen sich auch für diese in der That am besten durch die bescheidene, fast ländliche Einfachheit in der sie empfunden und ausgeführt sind. In allen sechs Stücken wird der an die Spitze gestellte Gedanke mit einer biederen Treuherzigkeit durchgeführt; und wenn dieselbe auch nicht auf geistvolle Verwerthung Ansprüche machen kann, so hat der Componist sich doch vor entschiedenen Trivialitäten in Acht genommen. Ihren Zweck erfüllen die Stücke, welche wir vorzugsweise für das Orgelspiel in Landkirchen als geeignet bezeichnen müssen.

Heinr. Enckhausen, 87stes Werk. Tonstücke für die Orgel. — Hannover, Adolph Nagel. Pr. 1stes Heft 6 gGr., 2tes Heft 10 gGr.

Auch diese Orgelstücke, deren Zahl sich in den zwei Heften bis auf zwölf beläuft, sind für kleinere Werke geeignet, oder doch größtentheils für den Vortrag mit nur einigen zarten Stimmen berechnet. Die Motive dazu sind fast alle freundlichen einschmeichelnden Charakters und schon aus diesem Grunde zu einer Durchführung im strengen Orgeltone nicht geschaffen, was auch sicherlich ganz außer des Componisten Absicht beim Niederschreiben dieser, einer Dame gewidmeten Stücke, gelegen hat. In der Leichtigkeit mit welcher diese Präludien hingeworfen sind, ist die gewandte Hand eines erfahrenen Musikers nicht zu verkennen. Nur einige Routine im Orgelspiel gehört dazu, um diese zierlichen Orgelnippes vom Blatte zu treffen.

Was die dem Belieben des Spielers anheim gestellte Benutzung des Pedals betrifft, so dürfen wir versichern, daß selbst zarte Damenfüße, wollten sie es unternehmen diese Region zu betreten, in keine große Gefahr kommen, auf mißtönige Abwege zu gerathen; es ist alles angenehm und lichtausführbar.

Das Werkchen wird auch manchem Mann im Amte viel Vergnügen, bei den Orgel spielenden Damen aber sicherlich Glück machen. Wir müssen nur bedauern, daß bei der kleinen Anzahl derselben dies kein großes Glück ist.

Andreas Bibl, Op. 24. Zwölf Präludien in den gewöhnlichen Dur- und Molltonarten, für die Orgel oder Physharmonika. — Wien, Carl Spina. Preis 20 Ngr. = 1 fl C.M.

Diese Orgelstücke des Hrn. Bibl kommen aus Wien, wo derselbe Organist der Metropolitankirche ist. Sie bekunden abermals, was wir längst wissen, daß man dort, so wie in den streng katholischen Landen überhaupt, bis jetzt noch keine hohen Anforderungen an das Orgelspiel stellt. — Thematische Kunst, ein Hauptmoment der Orgel, ist darin wie eine von der Sonne gebleichte Farbe, kaum erkennbar. Noch nicht einmal zu einem Fugato wird der Versuch gemacht. — Wir wollen damit jedoch keineswegs einen Tadel über diese Stücke ausgesprochen haben, was sie um so weniger verdienen, als sie gegen Anderes gehalten, was von dort kommt, sogar sehr kirchlich klingen. Nur für den Geschmack eines norddeutschen Organisten (versteht sich in des Wortes gutem Sinne) sind sie nicht.

Moritz Brosig, Op. 11. Drei Präludien und zwei Postludien für die Orgel. — Breslau, Leuckart. Pr. 15 Sgr.

— — —, Op. 12. Vier Orgelstücke. — Ebend. Pr. 20 Sgr.

Ganz anders verhält es sich mit den Orgelstücken des Hrn Brosig, der bisher Dom-Organist in Breslau, zur Zeit jedoch Kapellmeister dieser gleichfalls katholischen Kirche ist. Hier finden wir alles vollauf, was wir in jenen Stücken des Hrn. Bibl vermißten: Harmonische Durchbildung und die Fähigkeit aus einem oft unscheinbaren Motiv einen abgerundeten Satz zu gestalten. Dabei wird die kirchliche Würde des Instrumentes überall streng gewahrt. Wir möchten behaupten: es sind Stücke im protestantischen Geiste geschrieben, und thun dies auf die Gefahr hin, daß der geschätzte Componist dagegen protestirt. Denn einmal ist es ein Factum, daß Hr. Brosig seine Studien bei den protestantischen Altmeistern gemacht hat, und unter den katholischen Organisten zu den rühmlichen Ausnahmen gehört; für's Andere finden wir sogar in dem Op. 12 ein im Geist und Charakter des protestantischen Kirchenliedes „O Traurigkeit o Herzeleid" tief empfundenes Vorspiel, das uns in der ganzen Sammlung am meisten zusagt.

Sämmtliche Stücke fordern schon einen ziemlich gewandten Spieler, vorzugsweise jedoch Nr. 3 aus Op. 12, Präludium und Fuge in A-Moll; ein effectvoller Satz, der auch den Anforderungen des strengen Contrapunktisten entsprechen wird.

Beide Werke sind beachtenswerth.

D. H. Engel.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Jenny Lind-Goldschmidt, die sich gegenwärtig im Seebad Norderney aufhält, hat daselbst zum Besten der dortigen Armen ein Concert veranstaltet.

Frl. Büry befindet sich gegenwärtig in Deutschland, wird aber Ende September nach England wieder zurückkehren, da die deutsche Oper im Drurylane-Theater in London unter neuer Verwaltung wieder eröffnet worden ist.

Jenny Ney gab am 4ten September in Homburg ein Concert.

Thalberg und Garcia befinden sich gegenwärtig in Wien.

Hr. Wiedemann vom Leipziger Theater hat u. A. auch diesen Sommer außer in München in Carlsruhe gastirt, und zwar als „Masaniello", aber nur einmal und nicht wieder. — Hr. Wiedemann hat in Carlsruhe nicht gefallen.

In italienischen und deutschen Blättern sucht man jetzt für Concert-Reisen einen Chargé d'affaires, der gründliche musikalische Kenntniß besitzt, um das Arrangement bei Concerten zu leiten, „gut Pianoforte spielt, und italienisch spricht". Die Adressen (M. N. poste restante) sind nach Verona zu befördern. — Es handelt sich darum, einen Geigenspieler auf seinen Concertreisen zu begleiten. Mit den „gründlichen musikalischen Kenntnissen wird es da nicht Viel auf sich haben, aber „italienisch Sprechen" findet sich wohl selten bei den continentalen Verhältnissen unserer deutschen, stellesuchenden Musiker vor. So gut man übrigens „auf diesem, nicht mehr ungewöhnlichen Wege", Heirathsgesuche verbreitet, und Frauen findet — warum sollte man nicht einen Accompagneteur finden? Ist dieser doch ohnehin nicht viel mehr als ein Provisions-Reisender auf Colonial-Waaren! —

Neue und neueinstudirte Opern. In Dresden ist Weber's „Euryanthe" nach jahrelanger Pause neueinstudirt wieder auf dem Repertoir.

In Hamburg wurde Méhul's „Joseph in Egypten" neueinstudirt mit großem Beifall gegeben.

Die Oper in Weimar ist am 15ten September wieder eröffnet worden. Berlioz' „Benvenuto Cellini" wird neueinstudirt.

Meyerbeer befindet sich seit dem 12ten September bereits in Stuttgart, um die letzten Proben zum „Nordstern" selbst zu leiten, welcher am 27sten September (Geburtstag des Königs) zur Aufführung „befohlen" ist. Meyerbeer wird die erste Vorstellung selbst dirigiren, Kücken hat nur das Vergnügen gehabt, die Oper einzustudiren, Lewald hatte die Theaterproben zu leiten. — Die Stuttgarter thun sich nicht Wenig darauf zu Gute, daß sie so glücklich sind, die deutsche Bühne zu besitzen, welche sechs Monate nach der Pariser Aufführung ein Werk von solchem Belang, welches „außerordentliche Schwierigkeiten bietet", zuerst nach Deutschland zu verpflanzen wagt. — Wenn man drei bis vier Monate daran studirt, finden wir dieses Kunststück nicht sehr groß, und über „die Ehre" ließe sich noch streiten! — — —

Ueber den günstigen Erfolg der neuen Oper „der Unbekannte" von J. J. Bott bei der Aufführung in Cassel berichteten wir schon. Man schreibt uns, daß dieselbe bereits Repertoiroper geworden ist und bei jeder Wiederholung denselben Beifall findet und ein volles Haus macht. Die Casseler Zeitung berichtet darüber: „Haben wir uns auch von der Composition unseres genialen Bott Viel und Gediegenes versprochen, so ist dennoch unsere Erwartung weit übertroffen worden. Das Ueberraschendste war uns, daß Bott schon bei diesem seinem ersten größeren Werke vollkommen selbstständig aufgetreten ist, keine ängstliche Hinneigung zu irgend einem Meister, kein kleinliches Festhalten beschränkter herkömmlicher Formen, kein Kokettiren mit Gelehrsamkeit auf Kosten der Charakteristik, — nein, überall Natürlichkeit und Wahrheit; Bott schrieb aus dem Herzen zum Herzen, seine Musik ist mit der Dichtung, mit den Charakteren der handelnden Personen ganz und gar verschmolzen. Wenn wir auch nach einmaligem Anhören eines so großartigen Werkes nicht in eine Detaillirung der einzelnen Nummern einzugehen im Stande sind, so bemerkten wir dennoch mit großer Genugthuung, daß ein großer Melodienreichthum, der leider den meisten neueren Componisten mangelt, vorherrscht, daß sein Styl ein edler, echt deutscher ist, und daß der dramatische Effect von Act zu Act sich steigert. Wir erinnern nur an die Wirkung, die das Duett im zweiten Acte (Therese-François) — das Gebet im dritten Acte (Ensemble), welche wiederholt werden mußten, so wie die Erzählung des François im selben Acte hervorgebracht hat."

Auszeichnungen, Beförderungen. Die Mitglieder der Leipziger Oper haben dem Kapellmeister Rietz bei seinem Abgang vom Theaterorchester, welches er sieben Jahr lang dirigirte, einen silbernen Pokal überreicht. — Kapellmeister Rietz übernimmt nicht nur die Direction der Gewandhausconcerte, sondern zugleich die Leitung der Leipziger Sing-Akademie.

Musikalische Novitäten. Soeben erschienen: Sechs Lieder für eine Stimme mit Pianoforte, gedichtet und componirt von Peter Cornelius, Op. 1. — Der junge Dichter-Componist, früher Schüler von Dehn, seit längerer Zeit in Weimar ansässig, ist als Schriftsteller schon durch mehrere Uebersetzungen an die Oeffentlichkeit getreten, so durch seine vortreffliche Uebersetzung der ursprünglich französisch geschriebenen Artikel von Liszt in diesen Blättern; durch seine Uebersetzung von Berlioz „Flucht nach Egypten", „Benvenuto Cellini" ꝛc. Als Componisten begegnen wir ihm hier zum ersten Male. Eine Besprechung folgt später.

Von Gade wird eine Sonate für Pianoforte erwartet. Der Componist ist in neuester Zeit sehr fleißig und productiv.

Bei Haslinger erschien in neuer Ausgabe der Clavier-Auszug von Weber's „Euryanthe". Preis 10 Thaler. Auch die einzelnen Nummern sind zu haben.

Literarische Notizen. In Frankreich erschien in neuerer Zeit: „Rossini, sa vie et ses oeuvres, par les frères Escudier, avec une introduction de M. Méry". — Kurze Zeit vorher erschien gleichfalls ein „Leben Rossini's" von Henry Beyle. Der letztere Schriftsteller hat hierauf noch das Leben von Haydn, Mozart und Metastasio folgen lassen. Doch ist letzteres nur eine neue revidirte Ausgabe eines schon früher erschienenen Werkchens.

Vermischtes.

Das Comité der Actionäre des Stadt-Theaters in Hamburg macht bekannt, daß die Direction des Hamburgischen Stadt-Theaters vom 1sten April 1855 an erledigt sei. Bis dahin wird das Theater unter der Interimsleitung des bisherigen Ausschusses fortgeführt.

Director Megerle am Josephstädter-Theater in Wien hat sich den Theaterbankerotten der diesjährigen Saison angeschlossen. Der Passivbestand betrug 213,000 Gulden C. M. Die Gläubiger beschlossen, das Theater für eigene Rechnung interimistisch fortzuführen, eine in neuerer Zeit in Aufnahme gekommene Verfahrungsart, die unter Umständen gar nicht so übel ist. Doch soll sich schon ein neuer Unternehmer gefunden haben. Hr. Weiß, der Wittwer der durch das Kinderballet berüchtigten Mad. Weiß, soll das Josephstädter käuflich an sich bringen wollen. Man schreibt aus Wien, daß dieses Unternehmen so kühn sei, daß man ihm schon seiner Kühnheit wegen Erfolg wünschen möchte.

Der König von Preußen hat dem Sieg-Rheinischen Lehrergesang-Verein, (siehe Nummer 11 dieses Bandes) der unter Leitung des Musikdirector Töpler sich hauptsächlich der altitalienischen Kirchenmusik a capella widmet, ein Exemplar der, vor mehreren Jahren in Rom veranstalteten Gesammtausgabe der Werke Palestrina's, in acht Foliobänden, geschenkt.

Das Dresdner Hoftheater wurde wider alles Erwarten schnell, nach vier wöchentlicher Pause, am 7ten September schon wieder eröffnet, doch blieb das Hoftheater auf dem Linkeschen Bad (für Possen, Lustspiele, komische Opern rc.) geschlossen, um in dieser Saison nicht mehr eröffnet zu werden. Im Hoftheater wählte man auch fast durchgängig ernste, classische Stücke. Göthe's „Iphigenie" eröffnete das Theater, dann folgte Mozart's „Idomeneus", dann Hebbel's „Judith".

In der letzteren Zeit hat sich das Opern-Repertoir des Münchener Hoftheaters etwas zum Besseren gewendet. Man gab „Fidelio", „Barbier" und „Freischütz"; doch ließ man, gleichsam um sich und das Publikum für die Anstrengungen dieser classischen Opern zu entschädigen, hierauf die „Regimentstochter", „Martha" und die „Schwestern von Prag" von Wenzel Müller folgen. Letzteres war wahrscheinlich eine Aufmerksamkeit gegen W. H. Riehl, dessen Lieblingscomponist bekanntlich Wenzel Müller ist. Um einem längst gefühlten Bedürfniß abzuhelfen, gab Dingelstedt sodann am 12ten September „Die Waise aus Lowood" zum ersten Mal.

Ein englischer Schriftsteller rief ganz neuerdings, bei einer Besprechung der Dichtungen von Th. Campbell, mit Emphase aus: „Es weht uns, wie aus „Mendelssohn's schottischer Symphonie" etwas vom Wehen der frischen nordischen Bergluft aus seinen Dichtungen entgegen." — Diese Luft (respective Wind) muß allerdings höchst eigenthümlicher Art sein, und man kann sich nun ganz genau denken, wie die Dichtungen von Campbell beschaffen sind! Denn bekanntlich giebt es keine schottische Symphonie, sondern nur eine schottische Ouvertüre, auch ist sie ausnahmsweise einmal nicht von Mendelssohn, sondern von Gade! — Wenn nur die Engländer nicht geistreich sein wollten, und um's Himmels Willen die Musik in Ruhe ließen! Aber Alles, was „beautiful" klingt, und modern ist, muß bei ihnen von Mendelssohn sein; Alles was zopfig klingt, aber schön, ist von Händel. Diese beiden Namen bilden den ganzen musikalischen Katechismus der Engländer, und schließen die Kunstbestrebungen des Jahrhunderts, nach ihrer Meinung in sich. Eine höchst bequeme Theorie, die wenigstens den Vortheil hat, von überraschender Einfachheit zu sein!

In den interessanten „Theaterbriefen aus London", welche die A. A. Z. veröffentlicht, schreibt Eduard Devrient u. A.: „Von den großen Theatern, in denen früher die berühmtesten Talente in Shakespeare's Dichtungen glänzten, hat die Oper, und zwar die ausländische, Besitz ergriffen, denn die Bemühungen, eine englische Oper zu erhalten, sind längst aufgegeben. In „Drurylane" und „Coventgarden" lassen sich italienische und deutsche Operngesellschaften hören, eine französische im kleinen St. James-Theater, wo früher das deutsche Schauspiel sich in zwei Sommern gezeigt hat. Das Theater „Royal Opera" ist geschlossen. Meinem Interesse für die englische Kunst sind nur vier Theater geöffnet: das „Princess-Theater", von Charles Kean dirigirt; das „Haymarket-" das „Olympic-" und das „Adelphi-Theater", „Lyceums-Theater", unter Matlew's Direction, war in die Provinz gegangen. Sadler's „Wells", wo noch bis vor einiger Zeit mit schwachen Mitteln Aufführungen Shakespeare'scher Stücke stattfanden, die selbst Macready empfahl, ist ganz geschlossen. Die übrigen geringeren Theater bieten kein künstlerisches Interesse." — Ist dies ein würdiger Kunstzustand für die „Weltstadt" London mit zwei Millionen Einwohnern?

In Bucharest befindet sich jetzt, nach dem Einzug der Türken und Oestreicher, eine französische Oper und Ballet. Ueberdies ist ein Walachisches Theater da, wozu im Winter noch eine italienische Oper kommt! Hierbei ist in Erinnerung zu bringen, daß Bucharest 125,000 Einwohner, darunter 15,000 Deutsche, besitzt, ungerechnet die großen Truppenmassen, die jetzt dort ihre Winterquartiere aufschlagen. — Am 27sten August fand in Bucharest in einem

öffentlichen Garten ein großes Concert zur Feier des St. Marien-Festes statt. Es wirkten dabei drei große Musikcorps mit, nämlich das der türkischen Truppen, das complette Orchester der italienischen Oper und die Musik der walachischen Regimenter. Zur Verherrlichung des Marienfestes spielte die türkische Musik den — Ragoczy-Marsch und den „Ottomanen-Marsch" von Kremser. Man sieht, daß die „Cultur", „die alle Welt beleckt", sich schon bis Bucharest erstreckt! —

Auf der diesjährigen Kunst-Ausstellung in Dresden zeichnen sich unter den plastischen Kunstwerken namentlich Rietschel's Medaillon von Liszt, sowie auch die „Muse der heiteren Musik" von Gerhardt in Rom aus. — Rietschel's Medaillon ist das Vollendetste, was an Portraits von Liszt jemals erschienen ist, und zugleich als Basrelief ein unübertreffliches Meisterstück.

Das erzbischöfliche General-Vicariat in Cöln hat einen Schritt gethan, dem man seit längerer Zeit schon mit Erwartung entgegen gesehen hat, und der die allgemeinste Beachtung und Nachahmung verdient. Unterm 10ten August wurde nämlich von dieser geistlichen Behörde ein Rundschreiben an den Diöcesan-Clerus erlassen, in welchem sie sich auf das entschiedenste gegen die profane Musik ausspricht, welche man durchweg beim Gottesdienst aufzuführen pflegte, gegen jene Art von Musik nämlich „welche, statt die Andacht zu fördern, und die Gemüther zu erheben, die Andacht nur störte, und der Sinnlichkeit und der Zerstreuung schmeichelte". Dem Klerus wird es zur ernsten Pflicht gemacht, darauf zu achten, daß der Gottesdienst durch solche weltliche Musik nicht profanirt werde.

Briefkasten.

G. F. N. Für jetzt ist noch keine Aussicht zum Erscheinen des eingesendeten Werkes.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Musik für Gesangvereine.

Für Männerstimmen.

C. Oberthür, Drei Gesänge für vier Männerstimmen. Dresden, Bauer. 15 Ngr.

Das Heft enthält die in anderen Weisen schon im Munde des Volkes lebenden zwei Lieder: „Nun holt mir eine Kanne Wein" von Freiligrath und „Siehst Du dort die Wolken eilen" von Feldmann, ferner „das Posthorn" von Storch. Es ist immer keine leichte Aufgabe, Lieder, zu denen bereits beliebte Musik vorhanden, noch einmal zu componiren. Im Allgemeinen ist dieser Versuch dem Componisten hier jedoch geglückt, nur können wir uns mit der vierstimmigen Behandlung des ganz subjectiv gehaltenen Gedichtes von Feldmann nicht einverstanden erklären. Auch das Posthorn von Storch ist ansprechend und sangbar, wie die anderen Lieder, gesetzt und es dürfte somit vorliegendes Werkchen Männergesangsvereinen eine willkommene Gabe sein.

Gust. Barth, Op 19. Chöre und Quartette für Männerstimmen. Nr. 5. Lied der Landsknechte auf dem Zug, Gedicht vom Grafen Wilhelm v. Würtemberg. Wien, Witzendorf. 30 Kr.

Ein hübsches, gefälliges Lied, das Gesangsvereinen eine willkommene Gabe sein wird.

Instructives.

Für Pianoforte.

H. Cramer, Op. 4. Sechs Studien für das Pianoforte mit beigefügtem Fingersatz. Offenbach, André. 1 Fl. 30 Kr.

Es setzen diese Studien einen bereits erlangten nicht unbedeutenden Grad technischer Ausbildung voraus. Wird in ihnen auch wenig Neues geboten, so ist doch das Gegebene gut und zweckmäßig, das Werkchen daher Lehrern wie Schülern zu empfehlen.

Für Pianoforte zu vier Händen.

F. G. Klauer, Volks- und Liederweisen nach methodisch progressiver Folge für das Pianoforte zu vier Händen bearbeitet und herausgegeben. Heft 4. Eisleben, Reichardt. 10 Sgr.

Ein für den Unterricht auf der ersten Stufe sehr brauchbares und empfehlenswerthes Werkchen, dessen Inhalt den Schüler aufmuntern und unterhalten wird, da er ganz dem Fassungsvermögen der Kinder angepaßt ist.

Sammlung der ansprechendsten Adagios, Menuetten etc. aus Händel's, Mozart's und Haydn's Werken für das Pianoforte zu vier Händen leicht arrangirt.

Magdeburg, Heinrichshofen. Nr. 6—10. Nr. 6, 9, 10. à 5 Sgr., Nr. 7. 10 Sgr., Nr. 8. 7½ Sgr.

Die vorliegenden Nummern des für den Unterricht empfehlenswerthen Werkes enthalten die Menuetten aus Mozarts G-Moll und Es-Dur-Symphonien (Nr. 6 und 9) und aus Haydn's vierter Symphonie in G-Dur (Nr. 8), ferner Allegretto aus derselben Symphonie von Haydn (Nr. 7) und Marsch aus „Samson" von Händel.

Für Violine.

J. Dont, Op. 38. Zwanzig fortschreitende Uebungen für die Violine mit Begleitung einer zweiten Violine. Wien, Witzendorf. Heft 1. 1 Fl. 30 Kr.

— —, Op. 39. Die Tonleitern in allen Erhöhungs- und Vertiefungszeichen sammt den Intervallen. Mit besonderer Rücksicht auf die ersten Tact- und Bogen-Uebungen für zwei Violinen. Ebend. Heft 1. 1 Fl. 36 Kr.

Beide Werkchen verdienen ihrer Zweckmäßigkeit wegen die angelegentlichste Empfehlung. Das erste Heft von Op. 38 enthält zehn Uebungsstücke, die auch ansprechend und gefällig sind und den Schüler durch Trockenheit nicht ermüden. In dem zweiten Werke werden die Tonleitern jeder einzelnen Tonart, wie das Treffen der einzelnen Intervalle derselben gelehrt, und von einer zweiten Violine begleitet. Diesen Vorübungen folgen jedesmal kleine recht hübsche und zweckmäßige Uebungsstücke. Das Werkchen ist demnach für den ersten Unterricht berechnet. Vorliegendes Heft enthält die Tonleitern C-Dur-A-Moll, G-Dur-E-Moll, F-Dur-D-Moll, D-Dur-H-Moll, B-Dur-G-Moll mit ihren entsprechenden Etuden, die sich im weiteren Verlaufe auch in der Technik steigern.

G. Wichtl, Op. 17. Funfzig Uebungsstücke für die Violine mit einer zweiten Violine ad libitum. Zum Gebrauche beim ersten Anfangsunterricht. Offenbach, André. 2 Fl. 24 Kr.

Ein Werkchen, das für die Erfahrungen des Verfassers als Lehrer spricht und daher Empfehlung verdient. Die Uebungsstücke sind dem auf dem Titel angegebenen Zwecke angemessen, melodiös, soweit als dies bei so leichten Stücken möglich, und in fortschreitender Folge planmäßig geordnet. Die zweite für den Lehrer bestimmte Stimme hebt die einzelnen Stücke wesentlich, ist jedoch ebenfalls leicht, so daß der Lehrer bei ihrer Ausführung dem Spiel des Schülers seine volle Aufmerksamkeit nicht zu entziehen braucht.

Intelligenzblatt.

Spohr, L., Concerto in modo di Scena cantante (per il Violino) accommodato per il Violoncello con Orchestra da *F. Grützmacher*. Op. 47. 2 Thlr. 22½ Ngr.
— —, L'istesso con Pianoforte. Op. 47. 1 Thlr. 5 Ngr.
— —, Recitativ (Ich bin allein — Solinga son) und Arie (Wie dich nennen? — Questi affetti) für Sopran mit Orchester (nebst Klavier-Auszug) aus der romantischen Oper: Faust. No. 16. 1 Thlr. 10 Ngr.
— —, Dieselbe im Klavier-Auszuge. No. 16. 12½ Ngr.

Truhn, F. H., Schloss Boncourt. Poesie von *Adalbert von Chamisso*, fur eine tiefe Stimme mit Pianoforte. Op. 100. 15 Ngr.

Weber, C. M. von, Ouverture für Orchester zur Ernte-Cantate, No. 12 der nachgelassenen Werke. 1 Thlr. 15 Ngr.
— —, Dieselbe für Pianoforte eingerichtet von *H. Enke*,
zu 2 Händen 12½ Ngr.
zu 4 Händen 15 Ngr.

Wettig, Carl, Thema mit Variationen für Pianoforte. Op. 9. 20 Ngr.

Neue Musikalien

aus dem Verlage von

F. E. C. Leuckart in *Breslau.*

Gaschin, Comtesse Fanny de Rosenberg, Op. 19. „*Souvenir de Lazienki*", Mazurka bleu pour Piano. 20 Sgr.

Gumbert, Ferd., Op. 64. *Drei Lieder* für Sopran oder Tenor mit Piano. („Er liebt mich nicht — er liebt mich!" „Nur einmal möcht' ich Dir noch sagen!" „Liebchen weine nicht.") 15 Sgr.

Heinsdorff, G., *Tänze und Märsche* für Piano.
Op. 9. *Breslauer Damen-Polka.* 5 Sgr.
„ 10. „*Der fröhliche Pole*", Mazurka. 5 Sgr.
„ 25. *Marien-Marsch* über das Lied: „Die schönsten Augen" von Stigelli. 7½ Sgr.
„ 26. *Polka-Mazurka.* 7½ Sgr.

Mächtig, Carl, Op. 1. „*Aus der Heimath*", Salonstück für Piano. 12½ Sgr.
———, Op. 5. „*Ach wie ist's möglich, dass ich Dich lassen kann*", Thüringsches Volkslied für Piano übertragen. 12½ Sgr.

Otto, Julius, Op. 104. *Drei Lieder* von Emanuel Klopsch für Sopran oder Tenor mit Piano. (Mondnacht. Weihnachtslied. Lied.) 20 Sgr.

Sammlung von Tänzen und Märschen für Orchester. (In Stimmen.)
No. 23. *Heinsdorff, G.*, Op. 25. *Marien-Marsch.*
Op. 26. *Polka-Mazurka.* 1 Thlr. 17½ Sgr.

Schnabel, Carl, Op. 58. *Frosch-Engagement* von Hoffmann v. Fallersleben. Musikalischer Scherz für eine mittlere Stimme (oder 2 Stimmen ad libitum) mit Piano. 10 Sgr.
———, Op. 59. *Zwei elegante Salonstücke* für Piano.
No. 1. Fantasie über das Lied: „Die blauen Augen" von Arnaud. 15 Sgr.
No. 2. Fantasie über ein Ballet-Motiv aus der Oper: „Percival und Griseldis" von Carl Schnabel. 15 Sgr.
———, Op. 61. „*Ein seliger Tag*". Lied für Tenor mit Piano. 7½ Sgr.
———, Dasselbe arrangirt für eine tiefere Stimme. 7½ Sgr.

Neue Musikalien.

Im Verlage von *Fr. Kistner* in Leipzig erschienen so eben:

Doctor, F. E., Tarantelle pour Piano. Op. 26. 10 Ngr.
— —, Mazourka brillante pour Piano. Op. 28. 10 Ngr.

Eschmann, J. C., Tagebuchblätter. 4 Clavierstücke. Op. 26. 1 Thlr.

Mayer, Ch., 10 Fantaisies brillantes et originales pour Piano. Op. 188. No. 1, 3. à 10 Ngr.
— —, do. do. No. 2, 4, 6. à 12½ Ngr.
— —, do. do. No. 5. 17½ Ngr.
— —, do. do. No. 7, 8, 9, 10. à 15 Ngr.

Reinthaler, C., Sechs Gedichte von Dante, Petrarca und Metastasio fur Sopran oder Tenor mit Begltg. des Pianoforte. (Italienisch und in deutscher Uebersetzung.) Op. 6. Heft I und II. à 20 Ngr.

Volkmann, R., Allegretto capriccioso pour Violon avec Piano. Op. 15. 15 Ngr.

Wieniawski, Henri u. **Joseph**, Allegro de Sonate (Presto) pour Violon et Piano concertant. Op. 2. 25 Ngr.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Einundvierzigster Band. № 15. Den 6. October 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Wagner's Fliegender Holländer.

Von

Franz Liszt.

IV.

Dem zweiten Acte geht ein instrumentales Intermezzo voraus. Wagner wendet auf ähnliche Stücke eine große Sorgfalt; seine Zwischenacte sind voll genialer Züge, voll feiner poetischer Intentionen. Meistens sind sie epische Fortsetzungen oder Ergänzungen der dramatischen Handlung, in welchen die contrastirenden oder verwandten Hauptmotive und Ideen der Oper gleichsam erzählen, was bis zum Beginn des nächsten Aufzugs vorgeht. Sie sind ebenso meisterhaft stylisirt, als die durch den Lauf der Begebenheiten oder zur Erholung der Stimmen nöthigen Pausen in der Handlung, in welche dann das Orchester selbstständig eingreift. Solche Zwischenräume wurden sonst mit bedeutungslosen banalen Ritornellen ausgefüllt; Wagner behandelt sie mit besonderer Aufmerksamkeit, er läßt sie als integrirenden Theil des Dramas eine wichtige Stellung in demselben einnehmen. Solche Momente vervollständigen bei ihm die Physiognomie seiner Personen, sie umgeben diese wie mit einer besonderen Atmosphäre ihrer vergeistigten Leidenschaften.

Diesmal nimmt das Orchester das Lied des Piloten und den Abschiedschor wieder auf. Wir sehen den wackern Daland von seinen Matrosen umgeben, dahin segeln, froh der Beute, des kostbaren Koffers, den der Holländer auf sein Schiff bringen ließ, und glücklich, seiner Tochter einen Bräutigam zuzuführen. Wir folgen ihm bis er den Hafen erreicht, wo wir in raschem Uebergange zu Senta versetzt werden, das Schnurren der Spinnräder und einige Refrainnoten des Gesanges hören, den die jungen Spinnerinnen anstimmen.

Ein, nach scandinavischem Gebrauche, getäfeltes, mit Modellen von Corvetten, Kuttern und Schoonern, sowie mit Seestücken in colorirten Kupferstichen geziertes Zimmer zeigt uns eine Gruppe junger Spinnerinnen. Sie singen ein reizendes Lied mit obligater Begleitung der Räder. Senta nimmt nicht Theil daran. Tief sinnend, von schwermüthigen Gedanken erfüllt, läßt sie das Spinnrad ruh'n. Ihre Amme, Mary, unterbricht den Chor, aber die jungen Mädchen singen ungestört ihre Couplets weiter, (das Schnurren der Räder fährt auf einem anhaltenden Triller der

Violen fort, wozu die zweiten Violinen mit allerliebsten rhythmischen Schelmereien auf den schlechten Tacttheilen sich gesellen), bis sie ungeduldig über Senta werden, die in Gedanken abwesend ist, nicht spinnt noch singt, gar nicht achtet auf die Gegenwart der Gefährtinnen, sondern mit unabgewandtem Blicke nach einem jener illuminirten Bilder starrt, wie man sie fast in allen Seemannswohnungen findet, auf denen irgend eine Ballade, eine Volkssage verherrlicht ist. Das Gemälde, welches Senta's Aufmerksamkeit so gänzlich absorbirt, stellt den holländischen Capitain dar, wie die Tradition sein getreues Andenken und sein lebendiges Bild bewahrt hat. Mary schmält auf sie, wie sie nur immer mit diesem unglückseligen Bilde sich geschäftigen könne; die Mädchen stimmen mit ihr ein und spötteln über diese Liebhaberei Senta's und über die Eifersucht, die man von ihrem Verlobten, dem Jäger Erik, befürchten müsse. In ihrem Sinnen also gestört und unmuthig gemacht, fordert Senta die Amme auf, ihnen die Ballade vom holländischen Capitain zu singen; aber die Alte, welche von Senta's Schwärmerei unheimlich berührt ist, weist es mit Entsetzen von sich und spricht feierlich: „den fliegenden Holländer laßt in Ruh!" wozu im Orchester deutlich das Verdammungsmotiv ertönt. „Wie oft doch hört' ich sie von Dir" erwiedert Senta und um den Freundinnen die Spöttereien entgelten zu lassen, deren Ziel ihr träumerischer Hang, ihre seltsame Sympathie für den unseligen Capitain war, und um sie zur Rührung und Mitleid für sein Loos zu bewegen, dessen sich Niemand erbarmt, und dessen Qualen ihr Herz so innig mitfühlt, singt sie nun selbst die Ballade, indem sie die Mädchen mahnt, wohl auf die Worte zu achten. Den Neugierigen kann Nichts gelegener kommen als in ihrem großen Arbeitseifer gestört zu werden; sie rücken näher zu Senta heran, um aufmerksam ein Lied zu hören, das Alle kennen, das aber Senta so schön singt!

Das Lied beginnt mit seinem Refrain, dem Verdammungsmotiv, einer genauen Wiederholung der ersten Tacte der Ouvertüre; das Orchester unterstützt Senta's Gesang mit einer volltönenden düsteren Begleitung.

Johohoe! Johohoe! ꝛc.
Traft ihr das Schiff im Meere an,
Blutroth die Segel, schwarz der Mast?
Auf hohem Bord der bleiche Mann;
Des Schiffes Herr, wacht ohne Rast.
Hui! — Wie saust der Wind! — Johohoe!
Hui! — Wie pfeift's im Tau! — Johohoe!
Hui! — Wie ein Pfeil fliegt er hin;
Ohne Ziel, ohne Rast, ohne Ruh! — —
Doch kann dem bleichen Manne Erlösung einstens noch werden,
Fänd' er ein Weib, das bis in den Tod getreu ihm auf Erden!
Ach! Wann wirst Du, bleicher Seemann, sie finden?
Betet zum Himmel, daß bald
Ein Weib Treue ihm halt!

Bei bösem Wind und Sturmes Wuth
Umsegeln wollt' er einst ein Cap: —
Er schwur und flucht' mit tollem Muth:
„In Ewigkeit lass' ich nicht ab!"
Hui! — und Satan hört's, — Johohoe!
Hui! — Nahm ihn beim Wort! — Johohoe!
Hui! — Und verdammt zieht er nun
Durch das Meer, ohne Rast, ohne Ruh'!" — —
Doch daß der arme Mann noch Erlösung fände auf Erden,
Zeigt Gottes Engel an, wie sein Heil ihm einst könne werden:
Ach! könntest Du, bleicher Seemann es finden!
Betet zum Himmel, daß bald
Ein Weib Treue ihm halt'!

Die Mädchen sind ergriffen und singen die letzten Zeilen mit. Diese fährt mit wachsender Energie fort:

Vor Anker alle sieben Jahr',
Ein Weib zu frei'n, geht er an's Land: —
Er freite alle sieben Jahr',
Noch nie ein treues Weib er fand. —
Hui! — „Die Segel auf!" — Johohoe!
Hui! — „Den Anker los!" — Johohoe!
Hui! — „Falsche Lieb'! falsche Treu'!
Auf, in See, ohne Rast, ohne Ruh'! — —

Von immer steigender Aufregung erschöpft, sinkt sie wie ohnmächtig im Lehnstuhl zusammen. Die Mädchen überkommt eine andächtige Rührung; Senta's Bewegung theilt sich ihnen mit. Sie falten betend die Hände und singen den Schluß der Ballade leise, pianissimo, im Chor:

Ach! wo weilt sie, die Dir Gottes Engel einst könne zeigen?
Wo triffst Du sie, die bis in den Tod Dir bliebe treueigen?

Aber kaum haben sie geendet, als Senta, wie von dem Rufe einer inneren Stimme aus ihrer Betäubung geweckt, sich aufrichtet und in dem uns aus der Peroration zur Ouvertüre schon bekannten, gesteigerten Rhythmus jener öfter vornommenen Phrase: „Doch kann dem bleichen Manne Erlösung einstens noch werden" — in hohen durchdringenden Tönen die Worte ausruft:

Ich sei's, die Dich durch ihre Treu' erlöse!
Mög' Gottes Engel mich Dir zeigen:
Durch mich sollst Du das Heil erreichen!

sich dann mit ausgebreiteten Armen nach dem Bilde wie nach einem lebenden Wesen wendet, und drauf zueilt.

Vor diesem mit ungeahnter Gewalt ausbrechendem Gefühl weicht Alles entsetzt zurück; die Fiction

wird fast zur Wirklichkeit; die Mädchen beben vor Schrecken. In demselben Augenblicke tritt Erik, der junge Jäger und Verlobte Senta's ein und verkündet die Ankunft des Vaters. Diese Nachricht bringt eine völlige Wendung der Gedanken mit sich und erfüllt alle Herzen mit Freude. Wie ein auffliegender Wachtelschwarm drängen sich die Mädchen, um der Mannschaft entgegenzueilen, unter der sich mancher Geliebte oder Bruder befindet. Mary aber hält sie zurück und ermahnt sie, sich vor allen Dingen mit den Vorbereitungen des zu veranstaltenden Festmahls zu beschäftigen. Die schmollende Ungeduld womit die Mädchen diese Ermahnung hinnehmen, giebt zu einem kleinen lebhaften Chor Veranlassung, der, wenn auch nicht in so feinem Ton gehalten als das Spinnlied, vermöge eines unwiderstehlichen Zuges lebhaftester Lustigkeit überall des Beifalls gewiß sein darf. Als sie nun endlich lärmend davon eilen, hält Erik Senta ab ihnen zu folgen, stellt ihr dringlich die schmerzliche Ungeduld vor, mit welcher er den glücklichen Augenblick ihrer Vereinigung herbeisehnt, und verlangt von ihr, daß sie den Vater bitten möge, denselben festzusetzen und zu beschleunigen. Seine Rede ist voll der unruhigen Zärtlichkeit jener Herzen, welche sich mehr von Gegenliebe zu überreden suchen als daß sie derselben gewiß wären, die irgend eine Lücke in den Haupt-Erfordernissen ihrer Liebe finden und sich nicht gesteh'n wollen, daß es ihnen an der Fähigkeit gebricht, sie auszufüllen. Man erkennt bald daß Erik schon seit längerer Zeit Senta's Liebe zu gleichmäßig findet um ihre Seele für ganz von derselben eingenommen zu halten; er sieht ein, daß sie die Einsamkeit dem Zusammensein mit ihm vorzieht, daß sie seine Liebe zusehr wie ein Geschenk hinnimmt, als daß er sie für einen Austausch halten dürfte. Senta giebt anfangs ausweichende Antworten, wird aber dann ungehalten daß er so in sie dringt, und wirft ihm Argwohn vor. Wenn erst geheimer Unmuth sich in gereizten Anspielungen Luft macht, geht er leicht in bittere Gespräche über; Erik wie alle unbeholfenen Liebhaber, wird verstimmt und dann ungerecht und heftig. Er macht es ihr zum Vorwurf, daß sie so oft die Ballade singe, immer das Bild des fliegenden Holländers betrachte, und überhaupt Mitleid für den verdammten Capitain empfinde. Er fühlt unklar, — aber mit den geschärften geistigen Sinnen der Leidenschaft, die unbestimmte Gefahren wittert, — daß die Exaltation, wenn sie auch augenblicklich nur eine Fiction zum Gegenstand hat, doch die Anzeichen schlummernder Kräfte verriethe und leicht eines Tages, wie eine lange eingedämmte lebendige Quelle, sich plötzlich einen Weg bahnen und in sprudelnden Cascaden dem unterirdischen Kerker entrinnen möchte, um zu Regionen vorzudringen, die seinem schüchternen Wesen nicht zugänglich sind, dessen Natur nur die laue Temperatur eines dunkeln Daseins erträgt. Statt sich der Bewegung ihrer erregten Phantasie anzuschließen, statt sich mit der Sehnsucht zu identificiren, Glück, Leben und Trost im Herzen zu verbreiten, die der Empfindung derselben in reichstem Maaße fähig sind, benimmt er sich linkisch und linkischer, bis er ihr zuletzt ernstlich als Unrecht vorwirft, daß sie eine bloße Legende, eine Fabel so lebhaft auf sich einwirken läßt. Senta ist dadurch an den zartesten Saiten ihres Herzens unangenehm berührt, in den innigsten, angebornen Trieben ihrer Seele beunruhigt, sie ist in ihren geheimen Sympathieen, dem verwundbarsten Flecke in einem Frauenherzen, verletzt, sie ist in all ihrem wirklichen, aufrichtigen Wohlwollen für Erik gekränkt. Sie erträgt nicht länger sanftmüthig diese Vorwürfe; ihre willfährige Stimmung nimmt die Färbung des Widerstandes an, ihre Ungeduld wird zum Unwillen. Noch einige ähnliche Minuten, so verkehrt sich ihre Liebe in Abneigung. Nicht ohne Stolz fragt sie ihn: „Soll mich des Aermsten Schreckensloos nicht rühren?" Erik verläugnet auch hier den blöden Eigensinn nicht, der den Männern in solchen Scharmützeln üblich ist, wo Frauen immer Flügel haben um den sicher treffendsten Kugeln zu entrinnen, oder wie in Igelsstacheln sich vor dem Ergreifen auf der That zusammen zu rollen wissen, wo es ihnen nie an Pfeilen fehlt die für immer bleiben und bluten, an Nadeln die in einem perfiden Kusse verwunden, am Pelotonfeuer eines höhnischen Auflachens das uns verwirrt und bestürzt macht, ehe wir wissen woher es kommt. Es mangelt ihnen nie an feierlichen Betheuerungen die wie Sturmglocken ertönen, an jener Eidechsenbeweglichkeit mit welcher sie entschlüpfen da man sie zu halten glaubt, an jener strategischen Geschicklichkeit mit welcher sie den Gegner von allen Seiten cerniren, oder, wie Schlangen aus einem Hinterhalte ihr Opfer belauern, um es dann in einem Sprunge tausendfältig umstrickt zu halten. Wehe denen, die einen Krieg mit Frauen anfangen ohne die zahlreichen Arsenale voll defensiver und besonders offensiver Waffen zu bedenken, die sie hinter den Zinnen ihrer Schwäche verbergen, hinter den Zugbrücken ihrer Unwissenheit, hinter den Bastionen ihrer Empfindlichkeit, die wieder hinter den hohen Mauern ihrer Würde, ihres Gutdünkens verschanzt ist, hinter der willkührlichen Verweigerung ihres Wohlwollens, ihrer Zärtlichkeit und Gunst. Wehe dem, der sich unbesonnen in einen Streit mit jenen Wesen einläßt, die bald geistvoll bald absurd sind, jetzt gut dann bös, bald sublim bald barbarisch, und in demselben Augenblicke alle Vortheile für sich haben, wo man sie ihrer Unabhängigkeit zu berauben versucht, denn mit

dem Geiste des Widerspruchs begabt, wissen die Frauen immer, sei's durch Zauber oder Divination, Fehler an Anderen zu entdecken; es fällt ihnen aber schwerer sich nicht selbst welche beizulegen. Wehe also dem armen Erik, der in einem Harnisch von Vernunftgründen so schwerfällig gerüstet auftritt, und sich einbildet, daß man einer Frau mit Vernunftgründen beikommen könne. Seine unzeitige Bewaffnung hindert ihn nur, seine Lanze zerbricht wie ein Rohr an seidenen Brustspitzen die festeren Widerstand leisten als ein Ringpanzer, seine Hellebardenschläge spalten nur die Luft und ermüden seine Hand, die Macht seiner Keule wird durch einen einzigen Blick paralysirt! Armer Erik; man bedauert ihn! Aber wie viele Erik's hat man dann nicht in der Welt zu bedauern! „Mein Leiden, Senta, rührt es Dich nicht mehr?" ruft er mit einer wunderbaren Naivität aus; das ist so recht der Natur abgelauscht! Hier zeigt sich in ihrer ganzen Ausdehnung die Bornirtheit des egoistisch verliebten Mannes, der die zarte Schonung für das geheimnißvolle Uebermaaß weiblicher Imagination außer Acht läßt, dessen keuschem Schweigen er nie Gewalt anthun sollte. Erik ist unklug genug, an die perfide Waage weiblichen Urtheils zu rühren, die nicht nach zwei Maaßen und zwei Gewichten wiegt, wohl aber nach hundert Maaßen und hundert Gewichten: die Vergleichung. Im selben Augenblicke wird sein Mangel an Erfahrung durch einen jener Zungenstiche bestraft, den diese Engel, wie die Viper immer kampffähig bereit halten. „O! prahle nicht, was kann Dein Leiden sein?" erwiedert ihm Senta mit dem Ernst, mit der tiefen und wahren Tragik der Leidenschaft, welche selbst die Geistesgegenwart eines Mannes von Welt außer Fassung bringt, und ihm das zum Spott nöthige kalte Blut benimmt. Wie kann Erik mit der phantastischen Erhabenheit des holländischen Capitains rivalisiren? Welche Verdienste kann er aufweisen im Vergleich zu den Leiden eines Verwünschten? Was ist auch ein hübscher Mensch, ein zärtlich Liebender, ein renommirter Jäger, ein gutmüthiger Gesell der unseligen Größe eines von der Rache des höchsten Geschickes verfolgten Wesens gegenüber! Erik hätte besser gethan Senta ruhig ihre Ballade singen, ruhig das Bild betrachten, ruhig und harmlos schwärmen zu lassen; das hätte sie ihm wenigstens Dank gewußt. Mit einer Heftigkeit, die jenen süßen Geschöpfen selten mangelt, in deren Tugendregister nicht immer Rücksicht, Schonung, ja selbst Wahrheit verzeichnet stehn., führt Senta Erik vor das Portrait, um ihn die Wonne der Vergleichung kosten zu lassen, die er provocirte vergessend, daß in solchen Fällen der ganze Catalog von Gründen die der Mann für sich anführen zu können glaubt, als Geburt, Stand, Talent, Antecedentien der Liebe, theure Pfänder, heilige Schwüre ꝛc. im Geiste der Frau sich unmittelbar gegen ihn wenden. Und wenn er sich auch nur im geringsten beikommen läßt, seinen Fehler dadurch zu krönen, daß er etwa zu verstehen gäbe, er könne doch unmöglich bedauern, weder ein Verwünschter, noch ein ewig Verfolgter und Umherschweifender zu sein, so ist die Frau auf alle Zeit für ihn verloren; diese Brutalität giebt ihm den letzten Gnadenstoß; er ist in ihren Augen nur noch ein Monstrum von Gefühllosigkeit, ein kalter Materialist, ein abscheulicher Epicuräer!

„Was kann Dein Leiden sein?" sagt Senta in dumpfem Unmuth.

> Fühlst Du den Schmerz, den tiefen Gram,
> Mit dem herab auf mich er sieht?
> Ach! was die Ruh' ihm ewig nahm,
> Wie schneidend Weh durch's Herz mir zieht!

und als wollte es brechen, bedeckt sie ihr zuckend schlagendes Herz mit den zitternden Händen. „Weh' mir!" ruft Erik aus, „es mahnt mich ein unsel'ger Traum! Gott schütze Dich! Satan hat Dich umgarnt!" Senta, von Aufregung ermattet und müde seiner müßigen Quälereien, wohl auch begierig der Erzählung des Traumes zu lauschen, läßt sich auf den Lehnsessel nieder und schließt die Augen, theils um den leibhaftigen Erik nicht länger anzusehen, theils um den Gegenstand seiner Eifersucht, den Holländer, vor ihre geistigen Augen zu zaubern. Mit nachlässig zurückgeworfenem Haupte, mit niederhängenden Armen und in zusammengedrückter Haltung, wie Jemand der einer lästigen Gegenwart müde ist, leiht sie anfangs Erik's Worten fast gar keine Aufmerksamkeit. Nach und nach scheint sie zu entschlummern und doch das Gesagte deutlicher zu vernehmen. Ihre Geberden begleiten während ihres hellsehenden Schlafs die Erzählung, und bald greift ihr eigenes Wort dem seinen vor. Die Vision giebt sich kund. Die magnetischen Kräfte, das sybillische Gesicht, das Swedenborg'sche Geistersehn machen sich geltend in dem Norweg'schen Mädchen. Das verwünschte Schiff und sein Capitain sind keine Fiction mehr für sie. Sie hört und sieht sie, sie weiß wo sie sind, fühlt ihre Bewegungen, ihr Kommen; sie sieht in ihrer Extase den Vater nahen mit dem bleichen Manne, ganz nach Erik's Traum-Erzählung, der geträumt hatte, wie Beide ankamen, wie sie ihnen entgegen lief und vor dem Holländer niedersank, der sie aufhob und leidenschaftlich umarmte. „Und dann?" fragt sie, indem sie sich mit glühenden Wangen und seligem Lächeln um den Lippen, halb aufrichtet. „Und dann" — erwiedert Erik voll Entsetzen, — „sah ich auf's Meer Euch

flieh'n!..." Bei diesen Worten richtet sich Senta gerade und hoch auf, ihre Augen sind starr und weit geöffnet, die glühenden Wangen sind fahl und bleich geworden, sie streckt die Hand aus und ruft in tiefem prophetisch erklingendem Tone:

Er sucht mich auf, ich muß ihn seh'n!
Mit ihm muß ich zu Grunde geh'n!

Erik voll Schrecken wie vor einem Anfalle von Wahnsinn, ringt die Hände, bricht schluchzend in die Worte aus:

Entsetzlich! Ha! mir wird es klar!
Sie ist dahin, mein Traum sprach wahr!

und stürzt vor Grausen sinnlos aus dem Zimmer.

Die allein gebliebene Senta wendet sich voll Anmuth zu dem Porträt, als könnte dieses die liebevolle Koketterie ihrer Geberden verstehen; die Arme ausbreitend nähert sie sich ihm mit Blicken unaussprechlicher Liebe, und während man in leisen Ansätzen das Verdammungsmotiv vernimmt, singt sie mezza voce, als richtete sie die Frage an sich selbst, den Refrain ihrer Ballade: „Ach wann wirst Du, bleicher Seemann, sie finden . . ." Noch steht sie versenkt in Betrachtung des Conterfeys eines unbekannten Geliebten, in seufzender Klage über sein Loos, da öffnet sich die Thür und zeigt in ihrem Rahmen den Capitain. Ganz dem Bilde ähnlich, scheint er eines der Porträts jener großen Meister seiner Zeit, die von hoher Wand in verwittertem Goldrahmen stolz und schweigend die Jahrhunderte vorübergehen sehen, ohne daß sie ihr Antlitz mit einer Falte, oder ihr Kleid mit einem Staubkörnchen verunzierten. Es gehört eben kein hoher Grad von Furchtsamkeit dazu um bei dem plötzlichen Erscheinen dieses lebendig gewordenen Vandyck, dieses unbeweglichen bleichen Gespenstes einen leichten Schauer zu empfinden. Als Senta beim Geräusch der Thüre sich wendet und ihn erblickt, stößt sie einen Schrei aus, den Entsetzen ihr entreißt und der Entsetzen verbreitet. Sie verharrt dann wie versteinert in ihrer Stellung und betrachtet ihn mit erschrockenem aber kühnem und festem Blick, als wollte sie ihren Muth sammeln um der Erscheinung zu folgen, wohin es sei — bis in den Tod. So steht sie gleich einer Bildsäule, stumm und ausdrucksvoll, zitternd und bezaubert; ihre Stimme scheint plötzlich erstorben, während wie aus einer Welt der Trauer und der Schmerzen das Verdammungsmotiv herüberklingt. Nach einiger Zeit gleitet der Holländer gleich einem Schatten, ohne Geberde und Bewegung nach dem Vordergrund. Er verliert Senta dabei nicht aus den Augen, und läßt nicht mehr ab von ihr. Daland folgt ihm, erstaunt über das Erstaunen der Tochter, und fragend warum sie ihm nicht entgegeneilt. Sie umarmt den Vater ohne den Blick von dem seltsamen Fremdling zu wenden, dessen Antlitz sie unruhig und beständig beobachtet. Ihrer Frage nach ihm antwortet Daland, daß er im Besitz unermeßlicher Reichthümer, verbannt in der Fremde umherirre, und bei ihnen eine neue Heimath zu finden hoffe. „Wird es Dich verdrießen?" setzt er mit einem Anflug von Stichelei hinzu. Senta durchdringt mit ihrem Blick das Auge des geheimnißvollen Gastes und beugt leise und lieblich das Haupt. Mit schlecht verhehlter Befriedigung und so recht in voller Entfaltung eines wohlbegründeten Selbstgefallens wendet sich Daland nun zu dem reichen Gaste, um sich an seinem Bewundern von Senta's Schönheit zu weiden, durch welche der Handel vollständig ausgeglichen wird. „Gesteht, sie zieret ihr Geschlecht!" sagt er dem Brautwerber, der nun ernst und beifällig gleichfalls das Haupt neigt. Daland hält sich für verpflichtet die Kosten der Unterhaltung allein zu tragen, da die beiden jungen Leute so wenig Miene machen ihn darin zu unterstützen. Er sucht sie durch vertrauliche Mittheilungen einander näher zu bringen und verkündet seiner Tochter, daß er diesem hohen Verbannten schon ihre Hand zugesagt habe. Ohne weitere Erwiederung als eine melancholisch bejahende Geberde, kündet Senta, wie durch innere Eingebung belehrt, daß sie fühlt ihr Vater habe selbst ihr Verderben herbeigeführt und daß sie aus freiem Herzen darin willigt. Er zeigt ihr einige Schmuckkästchen, aber sie wendet den Kopf nicht um sie nur flüchtig anzusehen. Da die beiden Verlobten beharrlich schweigen, fragt sich Daland mit der einfältigen Schlauheit der Geronten, ob er hier nicht am Ende überflüssig sei, ob es nicht besser wäre die Beiden ungestört mit einander Bekanntschaft machen zu lassen. Er findet den Einfall sich zu entfernen, ganz vortrefflich, wendet sich aber eh' er geht, noch einmal zu seinem Gast, um ihm die folgenden Worte zuzuflüstern, deren ernste Bedeutung er selber nicht ahnt, obwohl sie scharf in die Handlung eingreifen: „Glaubt mir, wie schön, so ist sie treu!" Ihm sind sie nur ein neues Anlocken des reichen Freiers, falls er durch den bizarren Empfang eingeschüchtert sein sollte.

Das lange Duett zwischen Senta und ihrem bleichen Geliebten füllt die zweite Hälfte dieses Aufzugs aus und bildet den Culminationspunkt des Ganzen. In dem Gefühls- und Wortaustausch der beiden außergewöhnlichen Wesen concentrirt sich das Interesse dieses idealen Dramas, dieser in den höchsten und tiefsten Regionen der Seele gehaltenen Tragödie. Ein Ueberströmen egoistischen Stolzes führte den Fall des Einen herbei, nur durch ein Ueberströmen aufopfernder Liebe des Andern kann Jener wieder emporgehoben werden. Er hat sich zu sehr mit dem Schmerz

identificirt, der ihm zum zweiten Selbst geworden, als daß sein eigenes Leiden eine selbstkräftige Erlösungsfähigkeit hätte bewahren können. Senta kennt die Folter der Schmerzen nicht, sie ist sich nur deren erlösender Kraft bewußt. Beide aber sind gleich durchdrungen von göttlichem Feuer, aus welchem der Brand der Liebe zu unvergänglich blühender Aureole emporschlägt. — Wir sind hier zum leidenschaftlichsten, erhabensten Momente des ganzen Werkes gelangt. Der Holländer rührt leise an die Stirn, als suchte er seine Gedanken zu sammeln vor der Erscheinung dieses schönen, reinen Weibes, die in ihre Verbindung mit seltsamer Zustimmung gewilligt hat, als wollte er sich überzeugen daß sie, aus deren durchdringendem Blick er bewußtes Handeln erkennt, kein Scheinbild seiner Einbildung ist, keine Fata Morgana seiner fieberhaften Hoffnung die gegen seinen Willen nach jeder abgelaufenen Frist neu wieder auflebt. Bei dieser Bewegung fällt der schwarze Federhut, dessen Agraffe an die mysteriösen Karfunkel erinnert mit welcher die Sage den Höllenfürsten ziert so oft er zur Erde kommend ritterliche Gestalt annimmt. Es ist dies sein erstes Lebenszeichen; er hatte bis jetzt starr und bewegungslos wie ein aus dem Sarge Heraufbeschworener dagestanden. Jetzt erst scheint ein menschlicher Zug ihn zu bewegen; nicht länger leuchten seine Augen wie brennende Kohlen unter dem breiten Rande des Hutes hervor; um seine mattweißen Schläfe schwillt reichlockiges braunes Haupthaar verlangend der liebkosenden Hand eines Weibes entgegen; das Mienenspiel des hellergewordenen Gesichtes entfernt die Furcht und erweckt Interesse. Wie in einem Zustande der Starrsucht bleibt Senta mit unbeweglichem Auge vor ihm stehen. Aus dem Orchester steigt das Verdammungsmotiv empor gleich einem schon zu ewiger Pein Verurtheilten, der, um ein neues Verdict, eine Umwandlung seiner Strafe zu erfahren, aus dem Grabe gerufen wird. Zwei Fagotte stimmen den Rhythmus desselben an, drei Paukenschläge endigen ihn.

Noch entspinnt sich kein Zwiegespräch nach diesem langen Schweigen; leise reden beide zu sich selbst von dem Gefühl ängstlicher Ueberraschung, das sie von der plötzlichen, unerwarteten und unglaublichen Verwirklichung einer geheimen Ahnung überkommt. So hören wir anfangs zwei gleichzeitige Monologe. Der Holländer beginnt:

„Wie aus der Ferne längst vergang'ner Zeiten
Spricht dieses Mädchens Bild zu mir:
Wie ich's geträumt seit langen Ewigkeiten,
Vor meinen Augen seh' ich's hier. —
Die düst're Gluth, die hier ich fühle brennen,
Sollt' ich Unseliger sie Liebe nennen?
Ach nein! Die Sehnsucht ist es nach dem Heil:
Würd' es durch solchen Engel mir zu Theil!

Er bleibt mißtrauisch in sich gekehrt. Er fürchtet von seinem Geschick auf's Neue und um so schmerzlicher getäuscht zu werden, als sein Herz schon von bewundernder Liebe ergriffen ist. — Fortwährend in seinen Anblick vertieft gedenkt Senta der vielen Thränen, die sie um seine Qualen geweint, der heißen Gebete, mit denen sie zu Gott gefleht, daß sie zu seiner Rettung auserwählt werden möge. So erneuten Märtyrer in extatischem Schwelgen, innerlich, die Acte des Glaubens, wenn die Stunde der Leiden, der heißersehnte letzte Augenblick herannahte, als vereinigte sie in einem höchsten Aufschwung, alle Kraft, alle Begeisterung. Auffallend ist hier die im Orchester beobachtete Mäßigung im Colorit; es scheint als vermöchte oder wagte es nicht den herrlichen Figuren der beiden Liebenden irgend einen ausführenden Strich zuzufügen. Nur die Hörner lassen ein lebhaft unruhiges Pulsiren vernehmen, dem wir wie dem ungestümen Schlag zweier Herzen lauschen. Die Phrasen sind breit und langathmig; es giebt wenig ähnliche Beispiele solch' langsam majestätischen Hinströmens der Melodie. Wir möchten sagen, daß aus diesem Doppelmonolog gegenseitigen Schauens und Erkennens der beiden Liebenden sich eine Atmosphäre löst, von welcher jedes Atom magnetische Anziehungskraft hat, und die uns wie ein unwiderstehlicher Luftstrom zu einer Höhe voll electrischen Duft und liebesüppigem Weihrauch hinaufhebt, bis in stufenweiser Verklärung unser ganzes Wesen mit allen Sinnen durch die funkelnde Klarheit von harmonischen Lichtschwingungen getragen, zu den in's endlose Blau des Himmels tauchenden Gipfeln gelangt, auf welchen diese beiden Seelen sich begegnen.

Nun endlich nähert sich der Holländer der jungen Norwegerin und fragt sie, ob sie das Wort ihres Vaters erfüllen, ob sie ihm das Heil gewinnen und seinen Leiden ein Ende bereiten wolle? Mit dem Freimuth eines großen Charakters verschmäht er alle Verstellung. Er bedarf der Versicherung ihres Mundes nicht, daß sie die Wahrheit wisse; ihr stummes Prüfen, ihr barmherziges Auge überzeugten ihn längst, daß er diesmal nicht mit einem naiven Mädchen, sondern mit einem höheren Wesen zu thun habe; er redet sie deßhalb sogleich in der ihnen angehörigen Sprache an. Mit jenem weiblichen Zartgefühl dessen holdselige Anmuth in edlen Frauen einen Gegensatz zu der prahlerischen Neugier bornirter Weiber bildet, vermeidet Senta die offene Darlegung des Geheimnisses, läßt ihre Mitwissenschaft bescheiden verschleiert.

Wer Du auch sei'st, und welches das Verderben,
Dem grausam Dich Dein Schicksal konnte weih'n, —

Was auch das Loos, das ich mir sollt' erwerben:
Gehorsam werd ich stets dem Vater sein!

Bei den letzten, wie ein unwiderrufliches Gelübde ausgesprochenen Worten Senta's werden die Rhythmen des Hornes drängender, als verdoppelten sich Senta's Herzschläge in diesem über Leben und Tod entscheidenden Augenblick. Wie mit bergendem Mantel hüllt sie die keusche Gluth rascherblühter Liebe hinter kindlichem Gehorsam. Dieser Zug erinnert an die Antike, an Penelopens Antwort auf des Vaters Frage ob sie das elterliche Haus verlassen und Ulysses als Gattin folgen wolle: sie schweigt und birgt ihr Antlitz im Schleier.

So unbedingt, wie? könnte Dich durchdringen
Für meine Leiden tiefstes Mitgefühl?

ruft mit wachsender Innigkeit der Holländer aus. Senta's Erwiederung auf diese beängstigte Frage scheint weniger Antwort einer Liebenden als Erforschen des eigenen Herzens, Prüfen der Kraft zu ihrem Beruf, wenn sie leise wie im Selbstgespräch vor sich hinsingt „O welche Leiden! Könnt ich Trost Dir bringen!" Der Unselige hat es gehört, hat es verstanden. Er spricht nicht von einer Liebe die Andere zu ihr empfinden konnten; niederknieend grüßt er sie als eine Botin des Himmels und beide singen zugleich: „O, wenn Erlösung mir zu hoffen bliebe, Allewiger durch diese sei's!" — „O, wenn Erlösung ihm zu hoffen bliebe, Allewiger durch mich nur sei's!" — Höchste Formel eines Gefühls das in seiner Erhabenheit durch eine unendliche Kluft von den Niederungen getrennt ist, in welchen die Komödien und Possen der Liebe aufgeführt werden, wo man aber auch nicht einmal eine leise Ahnung vom Vorhandensein ihrer Tragödien hat, ihrer heroischen Epopöen und ewigen Vergötterung! Höchste Formel eines so unbedingten und unbeschränkten Gefühls, daß es sich jedes Element assimilirt, sich von Gegensätzen nährt, Leiden in Wollust verwandelt, Aufopferung in Wonne, Entsagung in Fülle des Besitzes, Erniedrigung in Triumph, Tod in Leben, Zeit in Unsterblichkeit, Dunkel in Licht, Verdammniß in Seligkeit.

Nun aber zu stolz eine solche Gabe hinzunehmen, ein solches Geschenk zu empfangen, ein solches Opfer zu vollziehen, um ein solches Pfand seine Seligkeit einzulösen, sich in solchem Blute zu reinigen, in solchen Thränen zu baden, solche Unschuld in Gefahr zu bringen, eine solche Seele zu verderben, erhebt sich der Holländer wieder, und indem er jene Gesangesklage aus der Ouvertüre wieder aufnimmt, die er dort den Morgenwinden vertraute, die er dann wiederholte als sein Fuß den gastlichen Boden Scandinaviens betrat, schildert er ihr die ganzen Schrecken des grausamen Geschickes dem sie im Glanz der Jugend anheimfiele, sucht das schwache Mädchen zurückzuhalten von so hartem Loos, und empfindet so den ersten Trost in dem süßen Bewußtsein mit **gleicher** Großmuth, **gleicher** Bereitwilligkeit für **ihr** Glück, **seinem** Heil zu entsagen. Mit der triumphirenden Energie der Empfindung, mit der Festigkeit des Glaubens und dem Enthusiasmus für eine frei erwählte Vocation antwortet Senta, und aus ihrer Erwiderung klingt alle Beseelung eines Herzens in welchem Tugend und Leidenschaft, Liebe zur Pflicht und Pflicht der Liebe zu einem glühenden Aufschwung sich vereinigen:

Wohl kenn' ich Weibes heil'ge Pflichten,
Sei d'rum getrost, unsel'ger Mann!
Laß' über Die das Schicksal richten,
Die seinem Spruche trotzen kann!
In meines Herzens höchster Reine
Kenn' ich der Treue Hochgebot: —
Wem ich sie weih', schenk ich die Eine
Die Treue bis zum Tod!

Eine melodische Declamation von kräftigem und zartem Charakter, kräftig wie ein klarer, seiner Stärke bewußter Wille, zart wie der Duft eines plötzlich ergossenen Balsams erhöht die poetische Schönheit dieser acht Verse. Die begleitenden Blasinstrumente überlassen dem Wort den Ausdruck des Muthes, den sie nur wie mit einem Dunstkreis unendlicher Liebe umgeben, als wollte die Jungfrau das Leid ihres Heldenmuthes, ihrer Aufopferung allein tragen und überließ uns Allen wie ein hohes Geschenk den Genuß ihrer Betrachtung. Nur zweimal drängen sich die ersten Violinen in ihre Antwort und zwar mit einer Figur die der Melopöe des Holländers entnommen ist und dadurch, daß sie auf demselben Accord wie in jener, nur durch eine eurhythmische Bewegung nach Dur versetzt erscheint, wie ein Lächeln des Glückes auf denselben Lippen schimmert, die wir so schmerzlich zucken sahen, wie ein Strahl der Freude in Augen, die unter dem Gestirne aller Zonen längst verglühten.

Wie in einer Umarmung die auf ewig das Dasein zweier Seelen verknüpft, vereinigen sich nun die beiden Stimmen zu einem Zwiegesang voll bebender Aufregung. Die Sonne der Leidenschaft strahlt aus ihrem Zenith in die dichte Finsterniß der Verzweiflung, tödtet die nächtigen Drachen des Unglücks, befruchtet die Wüsteneien der Entmuthigung und verflüchtigt alle Scheu gegenseitiger Befürchtungen. Es keimen unter ihrem hellen Schein alle Blüthen der Hoffnung, nur Nachtigallenschlag läutet die schwindende Zeit ein, jeder Augenblick ist von einer neuen Morgenröthe beschienen, ein wunderbar phosphorescirender Strom quillt heilend und vernarbend über alle Wunden des

Daseins. „Hier habe Heimath er gefunden, hier ruh' sein Schiff in sich'rem Port!" ruft Senta aus. Aber diesem lebhaften Ueberströmen ihrer muthigen Liebe, ihrer gewaltigen Hingebung folgt augenblicklich ein Gebet um himmlische Hülfe. Mit der Demuth einer Magd des Herrn, höheren Befehlen Folge leistend als dem Antrieb liebenden Verlangens, bewahrt sie die fromme Bescheidenheit heiliger Entschließungen, die nur im Entsagen Befriedigung findet. Ruhige Klarheit eines festen Willens ihre Mission bis an's Ende zu erfüllen, volles Erkennen der Heiligkeit dieses Ziels, der Schwierigkeit des Erreichens tönt aus den Worten: „Allmächtiger! was mich hoch erhebet, laß es die Kraft der Treue sein." Der Geliebte scheint sie mit aller Heftigkeit des höchsten Paroxismus eines an Wahnwitz grenzenden Dankgefühls, in einem Taumel der Liebe an's Herz zu pressen. Er schöpft neue Kraft zum Kampf gegen böse Gestirne aus dieser unvermittelten Tugend, dieser freiwilligen Bürgschaft der Liebe. Gleich einem mählig weichenden Alpdruck fühlt er die Last seiner Pein sich verlieren, er athmet leichter wie in höh'ren Luftschichten. In seine hohlen Wangen kehrt das Blut zurück, der erstorbene Blick leuchtet auf's Neue, die erstarrten Hände, die schauernden Glieder durchströmt Gluth der Freude. Beide lieben! Die Strenge des Geschickes hat keine Schrecken mehr für sie. Sie sind beglückt! — Es giebt hienieden Wonnen, selten, aber fast übermenschliche Wonnen. Kein Wort spricht sie aus. Engel des Himmels schweben schützend über ihnen, und dürfen allein ungeblendet von ihrem Taborglanz sich an ihrem Anschauen weiden. Umhüllende Wolken entziehen sie dem irdischen Blick. Nur die Kunst vermag ihren Eingeweihten sie zu offenbaren.

Anfangs möchte es scheinen als ob dies durch vierhundert Tacte sich ausdehnende Duett Längen enthielte. Wer aber hört um zu verstehen und zu erfassen, nicht um gehört und nicht begriffen zu haben, wird hier kein Entwickelungsmoment überflüssig finden; er wird unmöglich kalt bleiben können vor dieser Kundgebung von Gefühlen, die anfangs zurückhaltend und unbeweglich, dann scheu und ängstlich, zuletzt immer glühender, lebendiger und intensiver Alles in ihren Zauberkreis ziehen. Diese Scene führt uns so tief in die schmerzenvolle Exaltation des Liebenden, in das unermessene Glück der Geliebten, daß auch die geringste Verkürzung der Einheit des Ganzen entschiedenen Eintrag thun müßte. Wir sehen hier das Gegenstück zu dem großen Duett im dritten Act des Lohengrin. Beide Scenen, mit den durch die veränderten Gefühlssituationen bedingten Verschiedenheiten, haben bis jetzt nicht ihres Gleichen auf der Bühne gesehen, sowohl was die Darstellung der Liebe und ihrer hochgehendsten Bestrebungen, ihrer reinsten Begeisterung betrifft, als in Ansehung der Form und Gestaltung der Phrasen, die wie auf einem weit ausgebreiteten Zaubermantel Sphäre auf Sphäre uns in ferne Räume tragen, in deren feierlichen Rhythmen die feinste geläuterte Essenz der Leidenschaft tropfenweis der Brust zu entrinnen scheint. Nur die Rollen sind in beiden Scenen getauscht. Hier wird die vom Manne begangene Sünde des Stolzes durch das erlösende Opfer des Weibes gesühnt; sie vollbringt dies Opfer aus eigener Kraft, vermöge energischen Wollens. Dort zerstört die Schwachheit des Weibes alle Magie männlicher Tugend. Hier wie dort hat die Frau das Loos des Mannes in Händen; er hängt von ihr ab, bei ihr steht es, ihn für immer zu beglücken oder mit ewiger Trauer zu erfüllen. Wenn man auf die Grundlage der Wagner'schen Fictionen näher eingeht, so möchte man sie eine Dramatisirung des Cultus jenes „Ewig Weiblichen" in allen seinen Formen nennen, mit welchem Göthe wie mit einem Schlußstein den gigantischen Bau seines Faust endete. Für Wagner wie für Göthe ist es das Weib, von der Natur als herrlichste Blüthe des Gefühls erzeugt, welches den Mann, in dem die That als Frucht des Gedankens reift, reinigt und heiligt. Das Weib wird so das dritte ausgleichende Glied in der Natur des Mannes, das lösende Agens seiner vollkommenen Harmonie, die unentbehrliche Vermittlerin seines Sieges, seiner Erlösung. Ihr Begehren nach Hingebung, welches nur durch das Begehren des Mannes nach Besitz zu befriedigen ist, und ihre sühnungsmächtige Liebesfähigkeit ergänzen und erfüllen die Lücken in der Liebesfähigkeit des Mannes. Das Opfer des weiblichen Herzens, in höchster Liebe bestehend, löst alle Dissonanzen im Geschick des Mannes; es infundirt ihm das versöhnende Element auf daß er des Glückes theilhaftig werde, durch das zarte geheime Band mit welchem das Gefühl, Gedanken und Handlung verknüpft. Weigert sie aber das Opfer der Entsagung, unter welcher Form dieses sich immer ihr darstellen möge, so entzieht sie dem Manne den volltönenden Accord in dessen Erklingen allein er seines ganzen Wesens genießend sich bewußt wird; sie überläßt ihn dem Conflicte des unaufhörlichen Begehrens seines Geistes und seiner Thätigkeitstriebe, ohne die Möglichkeit sie je schlummern zu lassen durch die Erfüllung seines Herzverlangens — also dem Unglück, der Unseligkeit. Welcher Poet möchte dies hohe Geheimniß mit tieferem Instinkt erfaßt haben, als Wagner? Er verpflanzte die Entfaltung der Liebe in die duftigsten Regionen, dehnte ihre Perspective aus der Zeit in die Unendlichkeit aus. Wer hat beredter als er das Entzücken, die frohlockende Seligkeit zweier vereinten Her-



zen, wer mächtiger als er den tiefen, unheilbaren Schmerz der Liebe geschildert? Wer hat das weibliche Element der Menschennatur edler verherrlicht, wer hat zwingender unsere Stirnen gebeugt vor kaum erblühten, mit Geisteswaffen und Heldenmuth gerüsteten Jungfrauen? Wer sang voller als er die Leidenschaft, deren Taumel selbst er verschönert, deren Extase er zu den Vorhallen des Himmels hinaufhebt? Wer hat besser als er gezeigt, daß es nur seinen männlichen Organisationen gegeben ist, den Luftglanz in diesem Allerheiligsten zu ertragen, dessen Glorie der Blindheit roher, unmächtiger Naturen verhüllt ist? Wenn Wagner das Weib darstellt als den nöthigen Mittler zwischen dem begrenzten oft verdunkelten Gedanken, der eingeengten, oft mißleiteten Thatkraft des Mannes und seinem gebieterischen Bedürfniß nach einem unendlichen, unbedingten Gefühl, das mit dem Gedanken in ihm erblüht, mit der Thatkraft in ihm wächst, so bezeugt er daß das Bedürfniß dieses dritten Princips in den gedankenbegabtesten Menschen und in den thatkräftigsten (wie ersteres Göthe, letzteres Byron dargestellt) am fühlbarsten hervortritt; und wenn er das Weib als den unentbehrlichen Weg des Mannes zu seinem Heil verherrlicht, so läßt er diesen dadurch nicht in träger Unthätigkeit, da ja nur durch Lieb' der Liebe das Heil zu erringen ist.

Wir bedauern, daß der zweite Act des Dramas nicht mit der Liebesscene schließt. Der Vorhang sollte mit den letzten Tönen des Duetts fallen. Der Zuhörer ist während desselben zu lange in seltenen und erhabenen Gefühlstonalitäten gehalten worden als daß nicht ein gewisses banales Gefühls-C-Dur mit dem Eintritt Daland, Mary's und Senta's Freundinnen unangenehm berühren sollte. Indem sie offen vor Allen ihre Hand in des Holländers Hand legt, kann Senta dem Vorhergegangenen keine Steigerung mehr geben. Obgleich nur vorübergehend, hinterläßt diese Dazwischenkunft einen störenden Eindruck.

Kleine Zeitung.

Anregungen.

Schon öfter empfanden wir den Wunsch, eine Rubrik zu besitzen, in der kürzere Raisonnements eine Stelle finden könnten. Vieles ist zu berühren, was für größere Leitartikel nicht immer geeignet ist, oder dessen Erwähnung wenigstens zu weit hinausgeschoben werden muß, wenn die passende Gelegenheit in einem solchen abgewartet werden soll. In einer solchen Rubrik dagegen erleichtert der geringere äußere Umfang eine Besprechung und solche kleine Artikel tragen dazu bei, dem Blatte eine erhöhte Lebendigkeit zu verleihen. Bei der etwas größeren Ausdehnung, die wir seit einiger Zeit schon dem Feuilleton gegeben haben, bietet dieß jetzt für diese kleinen Abhandlungen den geeigneten Platz. Sie sollen daher an der Spitze des Feuilletons ihre Stelle erhalten und wir wählen dafür die treffende Bezeichnung „Anregungen", die Gutzkow in seinen „Unterhaltungen am häuslichen Heerd" ähnlichen Raisonnements gegeben hat. Die Ueberschrift „Kleine Zeitung" wird jetzt Hauptrubrik, die kürzeren Originalcorrespondenzen aber, die wir bisher unter der Ueberschrift „Kleine Zeitung" mitgetheilt haben, kommen jetzt an die zweite Stelle unter der Ueberschrift „Correspondenz". Der Beginn der Concertsaison schien uns der passende Moment, diese Einrichtung in's Leben treten zu lassen.

D. Red.

R. Schumann's gesammelte Schriften. Eine Durchsicht dieser Sammlung (die bekanntlich eine Zusammenstellung der Aufsätze, Recensionen, Berichte u. s. w. enthält, die Schumann während seiner zehnjährigen Redaction dies. Bl. in denselben erscheinen ließ) lenkte unsere Betrachtung auf den Unterschied, der zwischen der Kritik des productiven Künstlers und des Kritikers von Profession in der Regel stattfindet, ein Unterschied, der sich ergiebt, wenn wir Schumann's Kritik z. B. mit der von Fr. Rochlitz vergleichen. Als Schumann seine Thätigkeit in dies. Bl. begann, war die Kritik in der damaligen „Allgem. Musik. Zeitung" bis zur gänzlichen Bedeutungslosigkeit herabgesunken. Alles in seiner Art anzuerkennen, auch das Schlechteste, war der Wahlspruch. Gegen die neue Kunstrichtung aber, die damals sich Bahn zu brechen begann, verhielt sich diese Kritik durchaus negativ, zeigte sich zugleich ohne Verständniß. Schumann's Kritik erscheint diesem Standpunkt gegenüber unendlich geistvoller, genial, tief eindringend. Schumann hat das bleibende Verdienst, durch diese Bl. die neue Kunstepoche vermittelt zu haben. Vergleichen wir aber seine Kritik mit den gediegeneren früheren Leistungen, z. B. wie gesagt, mit der von Rochlitz, so kommt auch ein Mangel zu Tage. Schumann in seiner Kritik ist phantastisch, haut, wie man zu sagen pflegt, öfter über die Schnur; es fehlt ihr die sichere Ruhe, er trifft öfter nicht das Ziel, er stürmt darüber hinaus. Demzufolge können wir das Verhältniß zwischen Kritiker und Künstler in folgender Weise feststellen: der Künstler ist überwiegend subjectiv und macht seine Persönlichkeit zum Maaßstab der Beurtheilung, er zeigt sich öfter von leidenschaftlichen Sympathien und Antipathien be-

herrscht. Hieraus erklären sich die einseitigen, ungerechten Urtheile, die wir von den Künstlern aus allen Epochen besitzen. Dem Kritiker bleibt die ruhigere, objective Abwägung, die größere Unpartheilligkeit. Nach dieser Seite hin demnach ist der Kritiker dem Künstler meist überlegen. Der wahre Künstler dagegen ist tiefer eingedrungen in die geheimnißvolle Werkstätte des Schaffens, er macht Erfahrungen, die dem Kritiker entgehen und ist dadurch in den Stand gesetzt, in das zu beurtheilende Kunstwerk nach diesen Seiten hin tiefer einzudringen. Hier ist er demnach dem Kritiker überlegen. Der Kritiker, weil er als solcher eine weniger entschieden ausgeprägte Eigenthümlichkeit besitzt, kann alle Erscheinungen ruhiger auf sich wirken lassen. Der Künstler wird in Erscheinungen, die ihm sympathisch sind, oft tiefer eindringen, aber er wird auch meist eine größere Einseitigkeit nicht überwinden können. Nichts ist daher widerwärtiger, nichts unberechtigter, als die Verkleinerungssucht, die man häufig zwischen Kritikern und Künstlern bemerken muß, das Wahre allein in diesem Falle in wechselseitiger Bescheidenheit das etwaige Gute, was Jeder bringt, anzuerkennen. Die neueste Schule, indem sie Kritiker und Künstler nähert, indem sie die Thätigkeit als eine gemeinschaftliche erscheinen läßt, hat jene starren Unterschiede sehr ausgeglichen. Es liegt aber in der Natur der Sache, daß dieselben ganz sich nicht verwischen lassen, und es gilt daher auch hier das, was so eben als das einzig wahre Verhältniß bezeichnet wurde.

Fr. B.

Correspondenz.

Leipzig. Mit dem ersten October begann, wie gewöhnlich unsere Concertsaison. Das erste Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses unter Leitung des Kapellmstr. **Rietz** brachte die gewöhnlichen Instrumentalwerke, dieß Mal die Ouvertüre „Meeresstille und glückliche Fahrt" und die eroica. Hr. **Grützmacher**, den wir schon oft als trefflichen Violoncellisten genannt haben, spielte ein neues Violoncellconcert von B. Molique, (Op. 45, D-Dur). Ein Frl. **Georgine Stabbach** sang Beethoven's Arie „Ah, perfido" und die Arie „Höre, Israel" aus Elias. Ihre Leistungen erschienen uns im Ganzen lobenswerth, ohne irgend hervorstechend zu sein. Die Stimme ist gut gebildet, und in der Mittellage wohlklingend, während uns die höheren Töne etwas spitz vorkamen. Auch Wärme im Vortrag, die sonst den Engländerinnen ganz abgeht, war, wenigstens bis zu einem gewissen Grad, vorhanden. — Verschiedene Blätter zum Theil ganz entgegengesetzter Richtung, haben im Laufe dieses Jahres eine Reform unserer Concerte zur Sprache gebracht, und wenn auch die darin niedergelegten Ansichten oft noch sehr differiren, so hat sich dadurch doch soviel herausgestellt, daß eine Reform unabweisbares Bedürfniß ist. In äußeren Dingen ist diesen Wünschen zum Theil schon entsprochen, z. B. durch Vermehrung der Sperrsitze; hoffen wir, daß es auch in der inneren Anordnung geschehe, und die Schranken des althergebrachten Repertoirs, wozu man schon im vorigen Jahre einen glücklichen Anfang gemacht hatte, endlich ganz durchbrechen werden. — Wir werden uns in unseren Berichten kurz fassen, sobald nur über das schon Bekannte zu referiren ist, dagegen, sobald Wichtigeres, Neues geboten wird, näher eingehen, wie wir dieß auch schon bisher gethan haben.

Fr. B.

Dessau. Seit v. September hat sich hier eine öffentliche Quartett-Soirée gebildet, welche zwar ein kleineres, aber darum doch gewählteres, vielleicht auch kunstverständigeres Publikum als in den gewöhnlichen Concerten zählt. Schon vor vielen Jahren hatte Fr. Schneider diesen Gegenstand in den sogenannten „Abendunterhaltungen" zur Ausführung gebracht. Allein diese wechselten nicht nur mit denen der Concerte, sondern in der nämlichen Wintersaison traten hier noch wöchentlich drei Theatervorstellungen zu stark concurrirend entgegen, so daß für die Fortdauer dieser so feinen und auch übrigens so selten gehörten Kammermusik leider nicht viel zu hoffen war. Auch schien wohl damals der Sinn dafür noch nicht so geweckt als jetzt. Die vier Kammermusiker Bartell, Storz, Lorenz und Hankel haben bis jetzt in drei Soiréen Beethoven, Haydn, Mozart, Mendelssohn und Fr. Schubert vorgeführt, und indem sie sich bestreben, nach besten Kräften das auf dem Programme Angekündigte auszuführen, finden sie auch beim Publikum die verdiente Anerkennung.

L. K.

Sondershausen. In diesen Blättern wurde kürzlich der Sondershäuser Hofcapelle gedacht, eines Kunstinstituts, das, den Geist der Zeit richtig erfassend, mit regem Eifer vorwärts strebt und allgemeiner Beachtung werth ist. Wenn nun auch genannte Kapelle manch' tüchtigen Künstler in sich faßt, so müssen wir doch vor Allen eines Mannes gedenken, der unbestritten das hervorragendste Mitglied derselben zu nennen ist und dem sich kein anderes gleich stellen kann: wir meinen den Contrabassisten **Simon**. Derselbe entwickelte im letzten Hofconcerte in einem höchst schwierigen und dabei durchgehends interessanten Concerte vom Kapellmstr. **Stein** den ganzen Reichthum seiner gewaltigen Virtuosität und riß, wie immer, so auch diesmal, das Publikum zu stürmischen, nicht enden wollenden Applaus hin. Wir glauben es dem Künstler schuldig zu sein, hier einige Notizen über ihn folgen zu lassen. — Simon wurde 1819 geboren. Er ist von kräftiger Constitution, kernig und muskulös, wie es die Behandlung seines Riesen-instrumentes erfordert. Im Jahre 1814 wurde er auf Kosten seines liberalen Fürsten nach Darmstadt geschickt, um sich unter dem berühmten Contrabassisten **Müller** weiter auszubilden. Obgleich nun der Unterricht bei demselben nur von kurzer Dauer sein konnte, so hat sich doch Simon mit natürlichen Anlagen und unverdrossenem Fleiß und Ausdauer, durch seine unverwüstliche, fast zärtliche Liebe für sein Instrument, so weit herausgearbeitet, daß er als Solist sicher unter die

bedeutendsten zu zählen ist, als Orchesterspieler aber (bei diesem Instrument ein vielleicht noch größeres Verdienst) gewiß von keinem übertroffen wird. Denn Simon besitzt, bei vollendeter Technik und Sicherheit, eine wirklich immense Kraft, und der Ton seines Instrumentes, das unter der Wucht seines kräftig geführten Bogens erzittert, ist einem Orchester gewiß das sicherste Fundament, so daß Franz Liszt beim Ballenstädter Musikfeste wohl mit Recht auf ihn aufmerksam werden mußte, indem er dem unbekannten Bassisten, der sich bescheiden an eines der letzten Pulte gestellt hatte, während der Probe zu Beethoven's neunter Symphonie, über seinen markigen Vortrag erstaunt, sofort den Platz am ersten Pulte anwieß. — Der fleißige Künstler gedenkt diesen Herbst eine größere Kunstreise zu unternehmen, und hoffen wir, daß man auch anderwärts unserm Urtheile über ihn vollkommen beistimmen wird.

Tagesgeschichte.

Musikfeste, Aufführungen. Die dreißig'sche Singakademie in Dresden, unter Direction des Organisten Schneider, hat zur Todenfeier des Königs Friedrich August von Sachsen das Requiem von Mozart aufgeführt.

Neue und neueinstudirte Opern. Abermals hat ein italienischer Componist Shakespeare gemißhandelt, indem er eines seiner Werke zu einem Operntext verarbeiten ließ, und seine Melodien darüber ergoß. Dießmal hat man sich an eines der erhabensten Kunstwerke, an „Hamlet" gewagt! Der kühne Componist heißt Zanardini. Die Oper wurde im San-Benedetto-Theater in Venedig als Neuigkeit gegeben. — Hamlet in Musik gesetzt, und sogar in italienische Musik — „der Casus macht uns lachen!"

Am 3ten October kam Wagner's Tannhäuser in Weimar, zum ersten Mal in der neueröffneten Saison, bei aufgehobenem Abonnement und übervollem Hause wiederum zur Aufführung. Die neuengagirten Mitglieder der Oper, der Tenorist Beck und der Bassist Hermanns traten darin als Tannhäuser und Biterolff auf; Frau Pohl aus Dresden debütirte an diesem Abend zum ersten Mal in der Weimarer Kapelle mit der Harfenpartie.

In Hannover ist Wagner's Tannhäuser zur Aufführung angenommen worden. In Aachen ist er nunmehr gleichfalls auf dem Repertoir. Die Zahl der Anti-Tannhäuser-Bühnen fängt nachgerade an, auf das Minimum des „Unendlich Kleinen" herabzusinken!

Die neue Saison des Großherzoglichen Hoftheaters in Darmstadt wurde mit einer vorzüglichen Aufführung des Lohengrin eröffnet.

Weber's Freischütz hatte kürzlich auch in Cassel die hundertste Vorstellung erreicht, und wurde bei dieser Gelegenheit mit neuer Ausstattung in Scene gesetzt.

Auszeichnungen, Beförderungen. Der Ausschuß des Vereins der dramatischen Dichter und Componisten in Paris hat den Herzog von Sachsen-Coburg-Gotha einstimmig als ordentliches Mitglied aufgenommen. Der Herzog hat die Autorenrechte seiner Opern „Casilda" und „Santa Chiara" (für Frankreich) der Hilfs- und Witwenkasse des Vereins übertragen.

Der Großherzog von Weimar hat Gutzkow an Göthe's Geburtstag das Ritterkreuz des Falkenordens erster Classe, in Begleitung eines schmeichelhaften eigenhändigen Schreibens übersandt.

Musikalische Novitäten. Aus Franz Schubert's Nachlaß sind neu erschienen: Immortellen-Gesänge für Contra-Alt oder Baß mit Pianoforte-Begleitung. Nr. 37.

Von Händel's Oratorium „Allegro e Pensieroso" (Frohsinn und Schwermuth) ist die deutsche Ausgabe im Clavierauszug bei Simrock in Bonn erschienen. Preis 18 Frank.

Von Fiorillo's 36 Violin-Etüden (Capricen) ist eine neue Ausgabe von Ferd. David bei Senff erschienen. Der Preis ist 1½ Rthlr. — Gleichzeitig macht aber der Verleger der früheren Ausgabe dieser Etuden, Peters in Leipzig, bekannt, daß dieselben in correkter Ausgabe bei ihm für einen Thaler zu haben sind.

Robert Volkmann hat bei Spina in Wien so eben zwei Hefte Claviersachen unter dem Titel „Buch der Lieder" Op. 17, herausgegeben. — Bei Rozsavölgyi in Pesth kommen von Volkmann nächstens „Tänze" heraus; bei Mechetti wird sein Op. 1 (Lieder) in neuer, theilweis verbesserter Auflage demnächst erscheinen.

Literarische Notizen. Von den „Soirées de l'orchestre" von Hector Berlioz, welche in zweiter Auflage in Paris erschienen, wird eine Uebersetzung von Hoplit, unter dem Titel „Orchester-Abende" im Laufe des Winters erscheinen.

In Paris erschien vor Kurzem: „Lois du chant d'église et de la musique moderne. Nomothésie musicale, par A. Herland" (Gesetze des Kirchengesanges und der modernen Musik. Musikalische Gesetzlehre von A. Herland). Preis 6 Frank. Ein höchst anmaßender Titel von einem völlig unbekannten Verfasser!

In England erschien: „Sound and its Phenomena" (der Ton und seine Erscheinungen) von C. F. Brewer. — Ein Lehrbuch der Akustik, auf das wir zurückkommen werden.

Todesfälle. In München starb die Königl. Hofsängerin Henriette Rettich an der Cholera.

Der frühere Intendant des Hoftheaters in Weimar, Hofmarschall von Zigesar, ist in Baden-Baden, woselbst er sich zur Cur längere Zeit aufhielt, verstorben.

Intelligenzblatt.

Zum Besten des durch die Ueberschwemmung in Schlesien gänzlich verarmten Verfassers offerire ich anstatt für 1 Thlr. 15 Ngr. für

nur 20 Ngr.:

Theoretisch-praktische Anleitung

nach eigener Fantasie regelrecht zu spielen,

auch bei geringen Anlagen

Vorspiele etc. mit Leichtigkeit zu bilden und den Generalbass gründlich zu verstehen.

Zur Selbstbelehrung für Flügelspieler und für angehende Organisten

von **E. Schönfelder.**

Leipzig, d. 14. Septbr. 1854. **Robert Friese.**

Verlags-Bericht, Monat August,

von

Schuberth & C., Hamburg, Leipzig u. New-York.

Bättenhaussen, W., Souvenir. Romance sans paroles. Op. 3. 10 Sgr.

Bayer, Ed., Répertoire du Guitarriste. No. 1. Stigelli, les beaux yeux, Fantaisie. 10 Sgr.

— —, dito dito No. 2. Martha, Fantaisie. 15 Sgr.

Berens, Herm., Das musikal. Europa. 12 Fantasien p. Piano, 2/ms. Op. 2. No. 3. Beethoven. 20 Sgr.

— —, dito dito Op. 2. No. 4. Auber, Stumme. 20 Sgr.

Blumenthal, J., Les Vacances, p Piano. No. 3. Souvenir de Baden, Nocturne. 10 Sgr.

— —, dito dito No. 4. Valse sentimentale. 10 Sgr.

— —, dito dito „ 5. Souvenir de Seville, Bolero. 10 Sgr.

Brandeis, F., Ballade pour Piano. Op. 3. 15 Sgr.

Burgmüller, F., Bouquet de Valse sur des thèmes de Strauss et Lanner, p. Piano. 15 Sgr.

— —, Les deux jeunes Pianistes. Rondinos à 4/ms. No. 8. Krebs, Schifferlied. 15 Sgr.

Chwatal, F. X., Les deux Favorites. No. 2. Venetianer Galopp, Variationen p. Piano. Op. 34. 15 Sgr.

Kreipl, Mailüfterl (Einzige Original-Ausgabe) mit deutsch. und engl. Text. 5 Sgr.

Krug, D., Yankee doodle, Fantasie (Modebibliothek No. 32) p. Piano. 20 Sgr.

Mayer, Charles, Myrthen. 12 kl. Clavierstücke. Op. 106. einzeln, No. 1, Trinklied. 7½ Sgr.

Schmitt, Jaq., Décameron. No. 10. Variations faciles (Strauss, Hofballtanze). Op. 246. 15 Sgr.

— —, Fünf leichte Sonatinen à 4/ms. Op. 209. No. 4. 15 Sgr.

Schuberth, Charles, Dodécameron pour Violon avec Piano. No. 8. Adagio de Mozart. 15 Sgr.

Schubert, Franz (von Wien), Op. 82. No. 1. Variationen à 4/ms. über Herold's „Marie". 1½ Thlr.

Schumann, R., Scherzo (de l'oeuvr. 14) p. Piano. 15 Sgr.

Siede, Jul., Lucia et Lucrezia, Fantaisie pour Flûte avec Piano. Op. 3. 1 Thlr.

Strakosch, M., Souvenir de Niagara. Le Tourbillon. Etude caract. p. Piano. 15 Sgr.

Wallace, W. V., Paganini's Hexentanz. Fantasie f. Piano. Op. 71. 20 Sgr.

Madame Sontag (Gräfin Rossi) **Portrait**, Chines. Pap., Stahlstich. 15 Sgr.

Von **Heinr. Welcker's** neu eröffnetem:

Magazin musikalischer Tonwerkzeuge,

dargestellt in technischen Zeichnungen aller Saiten-, Blas-, Schlag- und Friktionsinstrumente, ist soeben die erste Lieferung erschienen, und wir erlauben uns hiermit allen Musikfreunden dieses Werk, das schon die Anerkennung bewährter Kenner im Manuscript gefunden hat, bestens zu empfehlen. Herr Welcker füllt damit endlich jene Lücke in der musikalischen Literatur aus, welche schon die Herren Gerber und Forkel tief beklagten. Er überliefert nämlich nach Art des Prätorius im Syt. M. T. II. nicht nur der Nachwelt in schönen Zeichnungen die Form und Einrichtung aller jetzt gebräuchlichen Instrumente, sondern giebt auch eine klare Anschauung von denjenigen des Alterthums. Bestellungen auf dieses Werk, welches in drei Lieferungen, jede 10 B. gr. 8. erscheint, können in allen Buch- und Musik-Handlungen, in Frankfurt a. M. bei *Theodor Henkel* („Magasin de musique", Paradeplatz No. 10) gemacht werden.

Der Preis einer Lieferung beträgt 2 fl. 24 kr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.

Antrag. In einer von geistigem Leben durchdrungenen Erziehungsfamilie, welche ihren Kindern die Vollendung der Erziehung im eigenen Hause geben will, sucht man eine wissenschaftlich und künstlerisch gründlich durchgebildete Kraft für die dauernde Pflege der Hausmusik so wie für die neueren Sprachen. Für den musikalischen Theil ist es weniger Virtuosität, welche beansprucht wird, als die Gabe eine erziehende Musikpflege zu übernehmen für den Gesang, das Klavierspiel, die Composition, die Geschichte der Musik und die Begründung und Leitung eines kleinen Hausorchesters. Wesentlich ist dabei eine dauernde Mitwirkung. — Gefällige Anträge bittet man unter folgender Adresse zu überreichen: **Dr. Georgens,** *Schloss Nemischl bei Prag in Böhmen.*

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Hierzu eine Beilage von B. G. Teubner in Leipzig.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Einundvierzigster Band. № 16. Den 13. October 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Wagner's Fliegender Holländer.

Von

Franz Liszt.

V.

In der Orchesterintroduction des dritten Actes vernehmen wir den Schlußsatz des Liebesduetts; auf Senta's Ausruf, eh' sie den Beistand des Höchsten anfleht: „Was ist's das mächtig in mir lebet?" und die Worte des Holländers: „Du Stern des Unheils sollst erblassen . . ." folgt die seit der Ouvertüre oft wiederholte Stelle der Ballade: „Ach! könntest Du, bleicher Seemann, sie finden!" Ein sinnreicher Uebergang bringt das Motiv des Matrosengesanges bei Abfahrt des Kauffahrers im ersten Act; seine frohmüthigen Rhythmen verkündeten wie die Vorstellung einer nahenden Freude die Lustbarkeiten die nun beim dritten Aufzuge des Vorhanges sich verwirklichen. Die Scene zeigt den Hafen; der Holländer liegt neben Daland's Schiff vor Anker. Das letztere ist festlich geschmückt, mit Wimpeln behängt; wie Guirlanden leuchtender Blumen schimmert der bunten Lampen Menge, die zwischen Masten und Raastangen in zierlichen Gewinden das Takelwerk durchflechten. Die Mannschaft zecht und tanzt am Lande und thut sich gütlich, wie es Seemanns Brauch ist, wenn er, müde der Entbehrungen einer langen Fahrt, sich unbekümmert um Morgen, der vollen Lust des Heute überläßt; brachte er doch reichen Gewinn aus der Ferne heim, ist doch sein Weib, seine Braut schöner und heiterer, als je! Da herrscht nur Lachen und übermüthige Lust, alles Gaudium, alle lärmende Fröhlichkeit, alles bunte Durcheinander eines Volksfestes; das Lied, welches angestimmt wird, ist uns aus der Ouvertüre bekannt, wo es zu der grauenhaften Verwüstung des Geisterschiffes contrastirte. Dieses bleibt auch jetzt dunkel und schweigend, wie von einem unsichtbaren Schleier umhüllt. Sein schwarzes Takelwerk, seine rothen Segel treten mit düsterer Färbung auf dem Hintergrunde dunkler Wolken hervor, die sich über ihm am Himmel gelagert haben, und stechen sonderlich gegen das geputzte und cokette Aussehn des nachbarlichen Norwegers ab. Sein Anblick verbreitet Schrecken, wie er an Orten haust, wo Geister umgeh'n. Aber die lustigen Matrosen bekümmern sich nicht um dasselbe.

Ihr Fest nimmt glücklich seinen Fortgang und aus den gefüllten Bechern steigt die fröhliche Stimmung empor. Die Frauen kommen mit neuem Proviant hinzu, mit Labung für jeden Hunger und Durst. Die Matrosen wollen sich mit allen möglichen gebräuchlichen Scherzen, galanten Redensarten, verliebten Anspielungen, die aus dem Jubel wie Schaum aufsprudeln, des Inhaltes der Körbe bemächtigen. Die Mädchen aber wissen schon von Senta's Verlobung, haben die Gefährten des reichen Bräutigams im Sinne, und lassen sich nicht Alles wegnehmen. Da sie Keinen von ihnen unter den norwegischen Matrosen finden, steigen sie zur Brustwehr des Quai's hinauf und rufen ihnen zu. Das Deck ist leer, keine lebende Seele auf dem Schiff, als wäre es verlassen, oder ausgestorben, Daland's Matrosen spötteln über sie, daß sie die vortrefflichen Erzeugnisse ihrer Kochtalente an so mürrische Kameraden verschwenden wollen, die gewiß lieber schliefen, als ihre Gabe und Gesellschaft genößen. Die Mädchen rufen nochmals. Man lauscht. Todesstille herrscht nach wie vor auf dem Schiffe. Sie ist durch einen von drei tiefen Hörnern pianissimo angehauchten Moll-Accord einer durchaus entfernten Tonalität sehr charakteristisch bezeichnet. — Man ist erstaunt — fast bestürzt. All' das eben noch so jauchzend lärmende Volk ist verstimmt; sie wollen es sich aber nicht eingestehen und verdoppeln ihre Scherze. „Seid Ihr denn todt?" fragen sie die schweigenden Gesellen. Doch ihr Lachen ist ein erzwungenes, wie es der Furcht vorausgeht und sie begleitet. Die Frauen fassen wieder Muth und beginnen auf's Neue ihren Zuruf, und zwar in einem ironischen Tone, um diese Schläfer aus ihrer Apathie aufzustacheln. Die Männer mischen sich mit spöttischen Reden und Glossen dazu. Seit dem unheimlichen Moll-Accord ist aber der Rhythmus wie durch ein leises Beben gehemmt; aus den Intonationen klingt eine innerliche Bewegung, die man gegenseitig zu verhehlen sucht. Müde des Zurufens halten Männer und Frauen abermals inne um wieder zu lauschen. Nach gänzlichem Schweigen ertönt nur ein dem ersten analoger angehaltener Moll-Accord. Von heftiger Neugier aufgeregt, die halb vor Furcht angereizt, halb im Zaume gehalten ist, rufen Matrosen und Mädchen das stumme Schiff nochmals an. Sie machen eine dritte Pause und es folgt ein dritter ähnlicher Accord, der im geheimnißvollen Pianissimo gehalten, eine noch erhöhte Wirkung übt. Nun verlassen Alle entmuthigt eilig den Quai; sie entfernen sich von dem gespenstigen Schiffe mit einer Schnelligkeit die wie Flucht aussieht. An den Trinktischen aber finden sie ihre ganze Sorglosigkeit, Lebenslust und Muth wieder. Alle Körbe werden geleert und man bemächtigt sich aller Provisionen die der faulen Nachbar-Mannschaft bestimmt waren. Man giebt sich nun um so eifriger den Freuden des Mahles, des Tanzens und Zechens hin. Die Frauen entfernen sich, sobald das Bankett ausartet. Als die Männer unter sich sind, stimmen sie wieder ihren ersten Gesang an. Das Orchester begleitet ihn diesmal in verschiedener Weise. Die Saiteninstrumente mischen perlende Triller in den tiefen Lagen, wie Ohrensausen der Trunkenheit, hinein. In dem Augenblicke, wo das bacchische Jauchzen des Refrains, das Hussassahe! Johollohe! Hussassahe! — eben mit einem chromatisch aufsteigenden Tremolo der Geigen den höchsten Grad erreicht hat, schwebt auf dem Vorderdecke des Holländers eine trübe schwärzlich blaue Flamme umher, als wäre die Gluth der Hölle aufschwalmend durch eine Spalte gedrungen. Der chromatische Lauf des Orchesters stürzt sich plötzlich auf den Zweiklang des Verdammungsmotivs, das hier in H-Moll wie ein aus den Zacken von Pluto's Scepter aufqualmender, alle Lebensfreuden erstickender Bitum erscheint. Die Mannschaft des Holländers taucht plötzlich aus der Dunkelheit empor und um den Mast versammelt, erfüllt sie die Luft mit einem wilden Lied in schrillenden Tönen:

Johohe! Johohe! Hoe! Hoe! Hoe!
Huih — ssa!
Nach dem Land treibt der Sturm —
Huih — ssa!
Segel ein! Anker los!
In die Bucht laufet ein!
Schwarzer Hauptmann, geh' an's Land,
Sieben Jahre sind vorbei!
Frei' um blonden Mädchens Hand!
Blondes Mädchen sei ihm treu!
Lustig heut',
Bräutigam!
Sturmwind heult Brautmusik — Ocean tanzt dazu
Hui! — Horch, er pfeift! —
— Capitain, bist wieder da? —
Hui! — Segel auf! —
Deine Braut, sag', wo sie blieb?
— Hui! — Auf in See!
Capitain! Capitain! Hast kein Glück in der Lieb'!
Hahaha!
Sause Sturmwind, heule zu!
Unsern Segeln läßt Du Ruh'!
Satan hat sie uns gefeit,
Reißen nicht in Ewigkeit.

Wie vom Gipfel zum Abgrund, von Woge zu Woge, von klaffendem Golfe zu reißendem Wirbel wälzt sich durch die tollsten Modulationen mit rauhem Geschrei, gellendem Gelächter, wilden Flüchen, satanischer Lust und höhnischem Gepfeife dieses dämonische Bacchanal, dieser Hexensabbat mit einer Begleitung von sechs

Piccolos, deren durchdringende Töne in den höchsten Lagen das Ohr wie ein Pfeilschauer von Gnomen-Armbrüsten trifft, während die Windschleuder, die das Rasen des Sturmes nachahmt manchmal von Tamtamschlägen verstärkt ist, als hätte sich eine Claqueur-Bande von Ungeheuern eingefunden, die gaudirend vor einem so schauderhaften Spectakel, enthusiastisch in erzene Hände schlüge. Daland's Mannschaft ist anfangs vom eigenen Gesang zu sehr betäubt, um das Getöse zu vernehmen, welches jetzt in der Nähe sich erhob; bald aber bemerken sie die düstere Entgegnung auf ihren lustigen Refrain, die furchtbare Antistrophe zu ihren harmlosen Couplets. Sie fragen sich, ob das eine Täuschung berauschter Sinne sei, oder Hexerei, Verschwörung böser Geister? Um ihre Beklommenheit zu bannen, suchen sie das schaurige, barocke Echo zu vergessen, durch den freudigen Sorgenbrecher ihren Gesang zu übertönen. Sie steigern es um einen Ton und nochmals um einen Ton höher; jedesmal aber werden sie durch das höllische Huihssa, — Johohoe! Johohoe! — des Holländers unterbrochen und überboten und zuletzt durch ein Crescendo und Fortissimo von unmenschlicher, diabolischer Gewalt ganz zum Schweigen gebracht. Nach diesem seltsamen Gesangswettstreite, wo Trunkenheit und Verwünschung die Kräfte anspornten, fährt mit beißend spöttischem Triumphe der Geisterchor allein fort, bis der schwellende Strom seines wilden Gesanges in einem Cataraкt entsetzlichen Lachens niederstürzt und endet, welches die höllischen Matrosen ausstoßen, als die verstummten Norweger andächtig sich bekreuzend, ohne nach den Larven hinzublicken, den Ort des Schreckens fliehen. Das Entsetzen dieses rasenden Gelächters wird noch vermehrt durch das starre Schweigen, das unmittelbar darauf eintritt. Alles ist still; nicht ein Hauch rührt die Luft; die häßlichen Sänger sind verschwunden; wie auf einem Kirchhofe zu nächtiger Stunde ruht Alles düster und lautlos. Gleich einer Paraphe unter dieser fluchtrunkenen Dithyrambe geben die Hörner zum Baß der Pauken das Verdammungsmotiv an. Nachdem Hörner und Fagotte an Senta's Worte: „Ach! wann wirst Du, bleicher Seemann, sie finden?" — erinnerten, scheint es als wolle das Stück im Unisono schließen; aber der unheimliche Moll-Accord, der in der vorigen Scene dreimal zu Aller Schrecken erklungen war, kehrt hier nochmals wieder, und hält während dem wirklichen Schweigen das nun folgt, den Geist in Spannung.

Man wird unter den musikalischen Meisterwerken wenige Stücke finden, die diesem Bilde am Kühnen der Erfindung, Kräftigen des Colorits und gewaltiger Combination zu vergleichen wären. Die Trinkscene ist eine ächte Kirmeß, nicht nach Teniers mit einem durch verjüngten Maaßstab gemilderten Realismus, aber eine nach Joerdans Manier, in natürlicher Größe reichcolorirte, wo roth und violassirt in der Farbengebung vorherrscht, wo aus exuberanten Linien, aus fettem Fleische das Behagen an der Materie gleißt und funkelt, die Freude an der guten Mahlzeit, die plumpe Lustigkeit bei Bier und Branntwein spricht. Wir haben ein gelungenes Bild eines Volksfestes mit charakteristischen Gruppen, sprechendähnlichen und zufriedenheithaftigen Gesichtern. Die Rhythmen sind in auffallend hervortretender Weise behandelt. Der Gesang vom Geisterschiffe könnte nur mit einem dunkeln Sturm verglichen werden, wie ihn Rembrandt, wäre er Seemaler gewesen, skizzirt und mit seinem eigenthümlichen mysteriösen Halbdunkel beleuchtet haben würde, — oder mit einem jener sogenannten Höllen-Breughel, wären sie al fresco gemalt. Der Musiker, der jeder Linie, jeder Färbung dieser so künstlich gewundenen Formen zu folgen im Stande ist, fühlt sein Haar sich emporsträuben, wenn er in diesen Höllenschlund hinabsteigt und die mannichfachen Figurationen des Orchesters auffaßt. Mehr als irgendwo ist zur Ausführung dieses Doppelchores eine sehr beträchtliche Anzahl voller, sonorer Stimmen nöthig, welche mit Leichtigkeit die brüsken abgebrochenen Intonationen anzugreifen und sie mit jenem phantastischen Ausdrucke wiederzugeben verstünden, der sich schwer bezeichnen oder vorschreiben läßt, den nur die auffassende Intelligenz des Sängers zu finden und hervor zu bringen weiß. Würde dieses Musikstück jemals von einem jener immensen Chöre ausgeführt, wie sie sich ausnahmsweise versammeln, würde derselbe eine compakte, wohl organisirte und disciplinirte Masse bilden, die nach gewissenhaftem Studium und vom Geiste des Stückes durchdrungen, ihrer Aufgabe sicher wäre, es würde in einem gut resonirenden Locale eine außerordentliche, noch niemals erzielte Wirkung hervorbringen. In der Ouvertüre, in dem Monolog des Holländers, dem großen Duett und den eben beschriebenen Scenen erscheint Wagner in seiner höchsten Bedeutsamkeit. Sie tragen das Gepräge seines Genius, den Stempel des Meisters an sich, und manche wegen ähnlicher Bilder berühmte Bühnenwerke erbleichen und verdunkeln sich vor ihnen.

Nun erscheint Senta; sie ist bereits in das hübsche Costüm gekleidet wie die Norwegischen Bräute es zu tragen pflegen. Sie flieht vor dem lästigen Erik, der die günstige Gelegenheit nicht versäumt, sie mit den zartesten Vorwürfen zu überhäufen. Wie alle schwachen Gemüther vermag er das fait accompli nicht zu tragen; er hofft und zweifelt, da es keine Zeit mehr dazu ist, wie er früher ohne allen Grund gezweifelt

und verzweifelt hatte. Die von seiner Eifersucht beständig genährte Idee, daß ein Anderer ihm vorgezogen werden möchte, will ihm nun in ihrer vollen Verwirklichung nicht in den Kopf. Zuerst hat er Senta durch grundlose Quälereien geängstigt, jetzt vertheidigt er Fuß für Fuß ein hoffnungslos verlorenes Terrain und will nicht an eine Niederlage glauben, die er sich selbst weissagte. Er drückt ihr das vulgäre Erstaunen vor großartigen Entschließungen aus, auf welches eine Antwort schwer zu geben, ja unmöglich ist, da die Verstehenden keine Erklärung verlangen und die Erklärungsbedürftigen sie niemals verstehen werden. Der herzukommende Capitain, über diese Unterhaltung betroffen, steht still und lauscht. Vergebens sucht Senta sie zu beendigen, indem sie Erik sagt, daß sie ihn unmöglich länger anhören dürfe; in einer anmuthigen, melodisch eindringlichen Cavatine beschwört er alle Erinnerungen ihrer Liebe herauf; alle stummen Pfänder ihres Wohlwollens, die er für Versprechungen hingenommen hatte, zählt er ihr auf und läßt sie neu vor ihr aufleben, er übt eine Art letztes Recht einer schwindenden Liebe aus, indem er sie seine Leiden mitleiden läßt, sie quält durch seine Qual. Der lauschende Holländer erfährt so, daß Senta schon geliebt habe, daß sie einst vielleicht den Verlust dieser sanften, friedlichen Liebe beweinen, ihre unbedachte Hingebung bereuen, und endlich — wehe! die geschworene Treue vergessen, ihren Schwur brechen und so ewiger Verdammniß anheimfallen könnte, und ist von zu heftiger Liebe zu diesem edlen Weibe ergriffen, als daß er sie dieser höchsten Gefahr aussetzen möchte. Mit dem raschen Entschlusse eines starken Gemüthes eilt er zu ihr, nimmt Abschied und nach seinem Schiffe stürzend, ruft er seinen Matrosen zu: „In See! In See! Für ewige Zeiten! Um Deine Treue ist's gethan! — Um Deine Treue, um mein Heil! — Leb' wohl, ich will Dich nicht verderben!" Die Matrosen erscheinen auf dem Verdecke und wiederholen: „In See! In See!" „Sagt Lebewohl für Ewigkeit dem Land!" fügt der Capitain hinzu. Aber Senta stürzt auf ihn zu, umklammert seinen Arm, und hält ihn mit Vorwürfen zurück, wie er so leicht irre werden könne an ihrer Treue. „Ich zweifl' an Dir! Ich zweifl' an Gott!" antwortet wie vernichtet der Holländer, „In See! In See! dahin ist alle Treue!"

Da Erik seine kalte Verlobte zur heftigen unerschrockenen Liebenden geworden sieht, verläßt ihn alle Besinnung, er vermag sich keine Rechenschaft von diesem unvermutheten Widerspruche zu geben, und weiß sich dies sonderbare Benehmen nur durch ein Eingreifen höllischer Mächte zu erklären; hülferufend stürzt er ab, um Senta mit Gewalt von Zauber und bösem Höllentrug zu befreien. In diesem entscheidenden Momente, wo er Senta der höchsten Gefahr ausgesetzt und sein eigenes Heil, das er durch eine Andere zu erlangen unmöglich mehr hoffen noch wünschen kann, für alle Ewigkeiten verloren glaubt, kann der Capitain es nicht mehr bei einem stillschweigenden Einverständnisse mit dem geliebten Weibe bewenden lassen. Sie soll nicht mehr zwischen den Zeilen seines Herzens lesen; er verschmäht die Alternative eines Verdachts des Betrugs oder eines Bedauerns ihrerseits und ruft mit einem Tone, dessen declamatorische Gewalt eines außergewöhnlichen Organs bedarf, um ganz wiedergegeben und erfaßt zu werden:

Erfahre das Geschick, vor dem ich Dich bewahre! —
Verdammt bin ich zum gräßlichsten der Loose:
Zehnfacher Tod wär' mir erwünschte Lust!
Vom Fluch allein ein Weib kann mich erlösen,
Ein Weib, das Treu' bis in den Tod mir weiht . . .
Wohl hast Du Treue mir gelobt, doch vor
Dem Ewigen noch nicht: — Dies rettet Dich!
Denn wiss', Unsel'ge, welches das Geschick,
Das Jene trifft, die mir die Treue brachen: —
Ew'ge Verdammniß ist ihr Loos! —
Zahllose Opfer fielen diesem Spruch
Durch mich: Du aber sollst gerettet sein!
Leb' wohl! — Fahr' hin, mein Heil in Ewigkeit!

Verzweiflungsvoll die Hände ringend ruft Senta ihm zu, daß sie ihn kenne und die Pflicht deren Erfüllung sie gelobt habe, daß sie ihn retten wolle. Mit Daland, Mary und der ganzen entsetzten Menge eilt nun Erik herbei. „Nein!" ruft der Holländer, den dieser Kampf zwischen Liebe und Heil, zwischen Liebe und Entsagung mit wilder Tollheit erfüllt:

Du kennst mich nicht, — Du ahnst nicht, wer ich bin!
Befrag' die Meere aller Zonen, frag'
Den Seemann, der den Ocean durchstrich: —
Er kennt das Schiff, das Schrecken aller Frommen:
Den fliegenden Holländer nennt man mich!

Bei diesen letzten Worten nähert er sich dem Verdammungsmotiv, ohne es ganz zu erfassen; seine Mannschaft aber nimmt es unmittelbar wieder auf und singt mit dumpfem Tone: „Johohoe! Johohoe!" Jetzt gelingt es dem Holländer, sich von Senta loszureißen; er wirft sie mit Heftigkeit in die Arme des Vaters zurück, springt an Bord und läßt mit unglaublicher Schnelligkeit das Schiff abstoßen. Senta kämpft einen Augenblick und entringt sich dann den sie zurückhaltenden Händen, gewinnt einen Vorsprung der Uferfelsen und dem Geliebten zurufend:

Preis' Deinen Engel und sein Gebot!
Hier steh mich, treu Dir bis zum Tod!

stürzt sie sich in die Fluthen. Im selben Augenblick versinkt das schon fern segelnde Geisterschiff in den

Wogen. Bald darauf sehen wir den Himmel geöffnet und wunderbar erhellt; Senta und der Erlöste erscheinen von Glorie umgeben in den Wolken und bilden den Kern eines Nordlichtes, während das Orchester das Balladenmotiv in D-Dur aufnimmt, wie in versöhntem, verwehtem Schmerz, zu einem Hymnenartigen Rhythmus, ganz gleich der Peroration zur Ouvertüre.

Bei aller Einfachheit des Planes zu diesem Gedichte erkennt man leicht, daß es in der Ausführung von Scene zu Scene an Interesse gewinnt, indem in stufenweisem Crescendo die Entwickelung der Gefühle bis zu der hochtragischen Final-Situation sich steigert. Es spielen in Wirklichkeit eigentlich nur zwei Personen in diesem Drama, von denen überdies die Eine unsere bewegte Aufmerksamkeit nur insofern in Anspruch nimmt, als ihr Dazwischentreten einen beseligenden oder unheilvollen Einfluß auf die Andere haben kann. In der That ist die Wirkung des ganzen Bildes auf die hohe, bleiche, hagere Gestalt des Menschen concentrirt, der unter allen Menschen mit einem unverlöschlichen Maale vom Schicksale gezeichnet ist. An der Größe der Strafe prägt sich die Größe des Schuldigen aus, an der Barmherzigkeit der Hoffnung die des Strafenden, an der Bedingung des Heils erkennt man die Seelenhoheit des Opfers. Abyssus abyssum clamavit. Der Abgrund unendlicher Schmerzen kann nur erfüllt werden durch einen Abgrund unendlicher Liebe, die unergründliche Finsterniß des Abgrunds der Uebel kann nur absorbirt werden durch den strahlenden Glanz und die Liebe des Abgrunds von Licht, zu welchem er seit aller Zeit Anfang hinaufruft. Zu vier wiederholten Malen tritt der holländische Capitain auf und jedesmal weckt er in tieferem Grade unsere Sympathie, jedesmal ist seine Erscheinung von steigenderer Wirkung. Zuerst erblicken wir gleichsam nur seine Silhouette, dann sein dunkel gefärbtes Bild. Beim dritten Male hören wir ihn sprechen, und am Ende sehen wir ihn handeln. Es ist selten die Möglichkeit vorhanden einem Hauptcharakter, eine solche scenische Entfaltung zu geben; desto glücklicher der Dichter der es vermocht. In der Ouvertüre gewahren wir ihn von ferne, ein Spielzeug der Stürme, die er wie ein Spiel verachtet; bei seinem ersten wirklichen Auftreten lernen wir die stolze hohe Seele kennen, die so sehr die Strafe des Hochmuths erträgt, die Trauer ewiger Einsamkeit erduldet. Im zweiten Acte aber bewundern wir es an diesem Geiste, daß sein rauhes Loos die Anmuth des Gefühls nicht in ihm zu zerstören vermochte, die ihm vor seinen niedrigeren Begleitern eine höhere Natur bewahrte, daß er, der nur die grausamen Täuschungen der Liebe erfuhr, unberührt ihre Herzenszartheit behielt, daß er das Mitleid nicht vergaß, da doch Niemand Mitleid bewies gegen ihn, daß er Hingebung nicht verlernte, für den doch Niemand sich hingab, daß er den Trieb der Dankbarkeit sich erhielt, er dessen ungenannten und unnennbaren Schmerzen doch Niemand ein frommes Gedenken gönnte, daß ihm Erlösungsbegehren und Willen des Opferns nicht fremd geworden, ihm, den doch Niemand zu erlösen kam, daß er den Niemand segnet, so milden Segen spendet und, leidend wie kein Anderer, aus Liebe, der Hoffnung zu entsagen, der Annahme des Opfers eigene Erfüllung desselben vorzuziehen weiß. Im letzten Augenblicke, da wir keinen Tropfen mehr im Becher der Leiden für ihn übrig glauben, sehen wir ihn einem wilderen Schmerze, als er je getragen, entgegen gehen. Ein Weib sollte ihm Erlösung bringen, — so ward ihm verheißen. Aber er liebt dieses Weib und eh' er sie der Gefahr ewigen Verderbens aussetzen möchte, entsagt er dem Glück ihres Besitzes, so wie aller Hoffnung auf Erlösung, und nimmt eine trostlose Ewigkeit als Ersatz hin. Der Wettstreit edelster Aufopferung zwischen zwei Liebenden ist eines der Schauspiele, welche edle Herzen so tief rühren, daß sie oft an Werken, deren Inhalt diese Schönheit aufzuweisen hat, mehr Gefallen haben, als an anderen, deren höheren Reichthum an verschiedenen Vorzügen die specielle Kritik höher achtet.

Schon die ganze Anlage des Textbuches verräth einen wirklichen Dichter, einen Poeten von Gottes Gnaden, eine Hand, von der jede Zeile, jeder Federstrich weit über die bis jetzt gekannten Operntexte sich erhebt. Der erste Theil des dritten Actes, wenn die norwegischen Frauen und Matrosen, allmählig mehr und mehr von Furcht ergriffen, das Geisterschiff anrufen, wirkt durch seine für den Gedanken colorirte und für das Ohr rhythmisirte Versification, gewissermaßen den Balladen Bürger's analog, die das Herz unmerklich mit geheimem Beben erfüllen. Der Dialog fährt in Distichen fort, deren jedes einen Schatten mehr der Finsterniß zu gesellen scheint, welche die Furcht schon zu bevölkern beginnt. Die kurzen Gesänge und Balladen reihen sich dem Besten in diesem Genre an. Während Wagner's erstem Aufenthalte in Paris machte er der Großen Oper das Anerbieten, diesen Text behufs einer Aufführung componiren zu wollen; noch aber hatte sein Name zu wenig Klang. Bei alledem fand man das Libretto ausgezeichnet genug um es zu fünfhundert Francs von ihm zu erstehen. Die musikalische Composition vertraute man aber nicht seinen Händen, sondern dem Chordirector der Akademie Royale Hrn. Dietsch, und das Vaisseau

fantôme erlebte in dieser Gestalt mehrere Aufführungen auf dieser Bühne, ohne daß Wagner's Name dabei genannt wurde.

Soll aber die Oper der Fliegende Holländer, Text und Musik von Wagner, die ganze durch ihren grandiosen Bau wie durch den poetischen Gefühlsinhalt beabsichtigte Wirkung hervorbringen, so müßte das Schicksal zwei außerordentlich begabte Künstlernaturen, wie man sie kaum vereinzelt findet, zur Besetzung der beiden Hauptrollen zusammenführen. Es giebt Werke, deren bedeutendste Vorzüge auch durch eine nur mittelmäßige Ausführung hervortreten, wie man Gemälde, deren Hauptverdienst in der Composition liegt, wohl nach Kupferstich beurtheilen kann, wie weit auch der Genuß, den letztere verschaffen, hinter dem zurückbleibt, den uns die Anschauung des Meisterwerkes selber gewährt; von anderen aber sollte man gar nicht reden, wenn man nicht die magische Wirkung im Colorit, die Beredtsamkeit des Pinsels, im Original selbst empfunden hat. Wer möchte z. B. fähig sein, die Joconde des Da Vinci, die Madonna d'Alba des Raphael, oder den Diogenes des Ribeira, die bei der vollkommensten Einfachheit der Conception erhabenen Schöpfungen in der idealen Welt des Geistes, und ideale Transformation der Materie durch die Kunst sind, zu verstehen, ehe er das ganze Ausströmen der unmittelbaren Gegenwart des Originals in sich gesogen hat? Was bleibt für den Kupferstich übrig, wo die Linien oft gewissermaßen in der Farbe aufgehen und sich verlieren, wo die Contur nur die Offenbarung der Seele ist? Kann man diese Werke des Genius zu kennen vorgeben, so lange man nicht mit eigenem Blicke die Tiefe des Gedankens, die Gluth der Empfindung sondirt, die in diesen undefinirbaren Farbenmodulationen, feinsten Rhythmen der Proportion, Form und Gestaltung annehmen? Wer nur den Theil des Werkes besichtigt hat, den man eine Art wiegbaren Bodensatz desselben nennen könnte, den die Analyse zu zersetzen vermag, den man durch den Gebrauch derselben Materiale reconstruiren kann, den die Geschicklichkeit nachzuahmen im Stande ist, — wer nicht so zu sagen Aug' in Auge diese Wesen angeschaut, die wahrhaftig leben vor unseren Blicken, indem von diesen Schöpfungen ein Fluidum ausströmt das uns mit wonnigen Empfindungen durchdringt, alle Regsamkeit unserer Seele, alle Thätigkeit unserer Gedanken erweckt, unserer Bewunderung ein Object, unserem Nachdenken ein Subject leiht, — der kann sich keine Meinung darüber bilden, er kann höchstens durch Hörensagen, durch die flüchtige Erzählung des Linienrisses sich dazu hingezogen fühlen. So können auch gewisse musikalische Compositionen nur dann ihren innerlichen Sinn enthüllen, im vollen Strahl ihrer Pracht glänzen, die ganze Majestät ihres Ausdruckes offenbaren, wenn die zu ihrer vollkommenen Ausführung gegebenen Bedingungen vereinigt sind, daß sie das dem Autor im Schaffen vorschwebende Ganze vollständig herzustellen vermögen. Was in der Malerei der Anblick eines Originals gewährt, giebt in der Musik die vollkommene Aufführung eines Meisterwerkes.

Wir sehen schlagende Beispiele dafür in dem Geschicke ganzer Schulen, die alsbald verschwinden, wenn unter den Ausübenden ihre Tradition abhanden kommt. Um nur der großen kirchlichen Werke zu gedenken: werden nicht die Werke eines Paläſtrina, eines Lassus und Anderer ein Gegenstand der Wissenschaft, der Archäologie, der überlegten und retrospectiven Bewunderung, hören sie nicht auf dem lebendigen Gebiete der Kunst anzugehören, werden sie nicht den Massen unverständlich, weil die Ausführenden das Geheimniß ihrer Interpretation verloren haben, so daß die Werke nicht mehr in ihrer Integrität erscheinen, und wir heute durchaus nicht verstehen, was sie uns zu sagen bestimmt waren? In modernen Reproductionen erscheinen diese Werke oft so unkenntlich, wie gewisse Bilder großer Meister, die mit einem dichten Ueberzuge von Retouchen, von schwerem Firniß oder durchräuchertem Fett bedeckt sind. Das Skelett einer Partitur läßt sich wohl wiederherstellen, aber es fehlt die Seele, das Pulsiren des Lebens, das Verständniß der Bewegung. Wenn man die beträchtliche Anzahl von Werken bedenkt, selbst solcher die im modernen Styl der Gegenwart geschrieben sind, deren volles Verständniß, deren poetischer Inhalt nur durch eine Ausführung erreicht und wiedergegeben werden kann, welche die ungreifbaren Elemente aus denen sie bestehen zur Geltung bringt, so kann man die der Virtuosität beigelegte Wichtigkeit unmöglich so usurpirt nennen, wie man es manchmal zu thun beliebt, nachdem man dahinter gekommen ist, daß, um auf diesem Pfad der Kunst ihren Gipfel zu erreichen, eine von der Ausbildung des Mechanismus unabhängige bedeutende geistige Bildung nicht minder nothwendig ist. Von allen Werken Wagner's möchte wohl der Fliegende Holländer am dringendsten begabte, ausgezeichnete Sänger und eine vollendete Ausführung erheischen, wenn er ganz verstanden werden und seine Wirkung nicht verfehlen soll. Wie in Beethoven's Fidelio, wie in der letzten Scene in Gluck's Orpheus, kann auch hier nur der entsprechende gewaltige Eindruck erzielt werden, so zu sagen die ganze seelenergreifende Electricität des Werkes zum Ausströmen gelangen, wenn

Sänger von seltenem Talente vollständig in ihren Rollen aufgehen. Diese müssen durch das Spiel auf der Bühne in's Dasein zurückgerufen werden; es ist Aufgabe der Darstellenden, den Charakteren auf eine kurze Dauer eingebildeter Wirklichkeit die ganze Lebensfülle einzuhauchen, mit welcher der Autor sie zu unvergänglichen Typen gestaltete.

Wagner hat öfters ausgesprochen, daß der Sänger seines Lohengrin erst noch geboren werden müsse. Dieser Ausspruch mag anfangs eitel klingen, ist es aber durchaus nicht. Wagner fühlt, und mit Recht, daß er in der dramatischen Musik an dem Entwickelungsmomente angelangt ist, den Gluck und Weber vorbereiteten. Im Besitze unendlich mannichfaltigerer Mittel wie der Erste, als denkender und combinatorischer Kopf bedeutender wie der Letzte, Poet und Musiker zugleich, verfügt er noch dazu über die ganze Masse von Hülfsquellen, vermöge welcher der große declamatorische Styl in seiner höchsten Vollendung sich manifestiren kann. Dieser Styl muß aber mehr wie jeder andere durchdrungen, genetzt, vollgesogen sein von Poesie; er steht dem Genius der Dichtung unter allen anderen am nächsten, ist von ihren Einflüssen beherrscht, entleiht von ihr seine Gesetze, erfordert ihre Kenntnisse und Vortheile. Der Dichter und Componist Wagner ist der Sproß einer neuen Vermählung der antiken Gäa und des alten Neptun, er hat ihr Doppelreich geerbt, er herrscht auf dem Festlande und auf den Fluthen, dehnt den einen Arm über seine Continental-Herrschaft aus, und den anderen über das weite Wogenreich. Aus der Machtvollkommenheit seines Genius steckt er dem festen Erdkörper der Poesie seine Grenzen und dem Ueberfluthen der stürmisch herandringenden Tonwellen ruft er das Wort zu: Bis hierher! Mit souverainer Hand ordnet er die große Verwaltung seines Reiches, despotisch zieht er den beherrschten Mächten die Grenzlinien seines schöpferischen Wollens. Er wehrt ihrem chaotischen Ineinanderströmen, er giebt den aufbrausenden Schwankungen der Tonfluthen den wundervollen Basalt der Poesie zum Bette, daß ihr netzender Thau fruchtbringend denselben durchdringe. So läßt er Musik und Poesie Eines werden miteinander und verbannt die Leere aus der von ihm geordneten Welt, dem Drama. Er merzt alle schwachen Scenen aus, alle Spalten, alle Auflösungen des Zusammenhanges, die bis jetzt als unentbehrliche Uebergänge in einer Oper betrachtet wurden. Er gestattet nie, daß dem musikalischen Angewohnheiten zu Liebe, Handlung und Bewegung in's Stocken gerathen. Reicher an Detail und umfassender im Bau, als irgend eines der Werke, welche in demselben Style den seinigen vorangingen, erscheinen seine Schöpfungen gerade zu einer Zeit, in welcher Alles zusammentrifft, um den ausdrucksvollen Styl auf der Bühne entschieden überwiegend zu machen.

Die ersten Meister dieser Schule sind im Laufe der Zeit hinreichend studirt, ergründet, verstanden und gewürdigt worden; die jetzige Generation enthusiasmirt sich nicht mehr für die großen Compositionen, in welchen andere Style speciell und ausschließlich verherrlicht wurden, und Andere haben durch eine versuchte und gelungene Mischung, Vereinigung, gegenseitiges Ergänzen beider Principe durcheinander, eine Art Uebergangsepoche gebildet, indem sie instinktiv und unwillkührlich, vom Gange der Zeit getrieben der Declamation ein weiteres Feld einräumten und so zu ihrem Verständniß, zur Verallgemeinerung des Geschmackes für sie beitrugen. Die immensen, sinnreichen Hülfsmittel der großen Bühnen, der außerordentliche Fortschritt in der Instrumentation, die Ausdehnung und Mannichfaltigkeit welche Harmonie und Rhythmus erlangt haben, machen jetzt eine bedeutende Erhöhung und Vervielfältigung ihrer Wirkungen durch eine Menge und Größe verschiedenster Combinationen möglich. Die von Gluck gegründete Schule, im Vertrauen auf diesen starken Rückhalt und gekräftigt durch die Erfahrungen von siebzig Jahren der Opposition, während welcher alle anderen Style mehr Chancen des Gelingens, mehr Lebensfähigkeit zu besitzen schienen, kann heute ihren Rivalen getrost den Kampf anbieten, deren Reize zu sichtbar im Welken begriffen sind, und mag in neuem Streite, in langsamem, stufenweisem Erobern die Mittel finden, ihre gefährlichste Klippe, die Monotonie, zu vermeiden. In unseren Augen unterliegt ihr Sieg fortan keinem Zweifel mehr, der Augenblick des Anerkennens desselben ist nur noch eine Zeitfrage. Es ist unmöglich, daß sie nicht den ersten Rang auf der Bühne einnehme, während für die Anwendung der specifisch- und abstract-melodischen Musik andere Felder gefunden und urbar gemacht werden, sei es in der Kirche, dem Concert, der Tanz- und Militairmusik, der Lyrik. Aber es genügt zu bedenken, daß moralisch wie physisch der fortgesetzte Gebrauch substantieller, kostbarer und gewürzter Nahrung nothwendig den Geschmack gegen minder geschickt bereitete, unempfänglich machen muß, um ohne besondere Wahrsagerei voraussehen zu können, daß zu einem gewissen Zeitpunkte, dessen Eintreffen man nicht bestimmen kann, weil Zufall und äußere Umstände eine so wichtige Rolle in derartigen Angelegenheiten spielen, das Jahrhundert sich an diese Richtung des Schönen gewöhnen, sich mit den geheimen Gesetzen, der inneren Logik dieser Schule, die mehr als alle anderen das Mittelmäßige von sich weist, vertraut machen, ihren vollen Werth erkennen wird.

Nun hat aber jede bedeutende Compositions-

periode sich zu gleicher Zeit eine ihren Bedürfnissen und Forderungen entsprechende Gesangsschule hervorgerufen. Ohne bis zu Thatsachen zurückzugehen, die sich im Dämmerlicht ferner Zeiten verlieren, genügt es uns, auf die Veränderung hinzuweisen, welche die Gesangmethode im Laufe der letzten drei Jahrhunderte erfahren hat, um uns zu überzeugen, daß diese immer durch die Componisten und ihre verschiedenen Richtungen bedingt war, je nach dem der Genius derselben verschiedene Modificationen erlitt. Wir werden sehen, daß Stradella nach anderen Principien als Carissimi verfuhr, daß Farinelli sich nicht mehr nach den Regeln richtete welche Durante am berühmten Conservatorium zu Neapel lehrte, daß die von Rossini gebildeten großen Sänger sich gänzlich von der im achtzehnten Jahrhundert bewunderten Gesangsart entfernten. Der entschiedenen Einführung des declamatorischen Styls wird nothwendig früher oder später die Gründung einer neuen Gesangsschule folgen, und da wir den Sieg jenes Styls den Werken Wagner's zuschreiben, so setzen wir voraus, daß auch die Aenderungen, die derselbe in der artistischen Erziehung der Ausübenden hervorbringen muß, anfangs und hauptsächlich in Deutschland vor sich gehen werden.

Bis jetzt hat sich der Genius germanischer Muse in allen Zweigen der Instrumentalmusik, in der Handhabung der Vocal-Massen und im Lyrischen, unter dem schöpferischen Hauche von Meistern titanischen Geschlechts mit einer solchen Gewalt des Strebens und der Begeisterung entwickelt, daß, Dank dieser Entwickelung, Deutschland im Augenblick alles ernste Interesse der Kunst, ihre ganze Zukunft in sich concentrirt. Wie es ehemals Italien war, ist jetzt Deutschland ihr lodernder Herd. Seit Bach hat eine fast ununterbrochene Reihenfolge von Künstler-Fürsten höchster Majestät, ein geistiger Stamm großer Männer dieses Land in musikalischer Beziehung zum ersten der Welt gemacht. Ein einziger Zweig der Kunst steht noch nicht in vollem Flor, er wird nur mit großen Unkosten vegetirend, wie ein exotisches Gewächs im Treibhause erhalten: der dramatische Gesang nämlich.

Indem Wagner seinem Vaterlande ein seinem nationalen Genius übereinstimmendes musikalisches Drama schuf, legte er demselben zugleich die Pflicht auf, eine eigene, seiner dramatischen Weise entsprechende Gesangsschule hervorzurufen.

Seit ihren Anfängen war die Oper mehr nach Deutschland importirt, als daselbst einheimisch. Wenn auch Hasse ein Deutscher gewesen ist, so war seine Musik nichtsdestoweniger eine durchaus italienische, und seit jener Epoche sind die großen deutschen Opern-Componisten gewissermaßen Deutschland entfremdet geblieben. Obwohl Mozart schon in den tragischen Momenten dem declamatorischen Accente einen merklichen Antheil seines Rechtes einräumt, so verlangen seine Opern nicht minder Sänger, die nach italienischer Schule gebildet sind. Gluck und Meyerbeer schrieben für das Pariser Publikum und es fehlte nicht Viel, so hätte Wagner ein Gleiches gethan. Es bleiben also unter den Componisten ersten Ranges nur Beethoven, den eine zwanzigjährige Nichtachtung seiner einzigen Oper von der Composition einer zweiten zurückschreckte, und Weber, der, wenn er länger gelebt hätte, wahrscheinlich fortgefahren haben würde für England zu schreiben, da sein Oberon im Auslande ein besseres Schicksal erfuhr, als seine Euryanthe in der Heimath. Von den vier wirklich und specifisch deutschen Werken dieser beiden Meister, die Germanien als auf seinem Boden gewachsene Früchte vindiciren kann, und die in dem Sinne wesentlich deutsch sind, daß sie nirgends so verstanden und im Gefühl begriffen werden, als in Deutschland, hat nur der Freischütz einen raschen und allgemeinen Erfolg gehabt. Die drei anderen wurden lange Zeit für geniale Mißgeburten gehalten; Theater-Vorsteher überließen den spärlichen Musikern ihr enthusiastisches Lob, und kümmerten sich nicht viel um dieselben, als nicht in ihre Sphäre gehörig. Fristeten sie doch das Leben ihres Repertoires mit fremden Producten, aus denen nach ebenso fremden Moden eine beliebige Melange zurecht geknetet wurde. Und nichtsdestoweniger, durch Zufall oder Instinkt, ist es gerade Deutschland, wo die unter dem unmittelbaren Einflusse des declamatorischen Styls erblühten oder sich ihm nähernden Werke am längsten gedauert haben; Deutschland ist es, wo dieser Styl sich am erfolgreichsten geltend machte, am besten erfaßt wurde, durch Mozart, Gluck, Beethoven, Spontini, Weber u. A. Wagner ist das Resultat dieses langsamen, aber beständigen Fortschritts; seine Werke, selbst seine Theorien konnten nur von einem Deutschen und für Deutsche geschrieben werden. Die Opposition, die er bis jetzt erfuhr ist in vorübergehenden Ursachen, in künstlichen Gewohnheiten begründet; die Sympathien, die er hervorruft sind wesentlich deutsch und national, und deshalb werden sie es sein, die Sieger auf dem Kampfplatze bleiben, denn es wäre ein in den Annalen eines Volkes unerhörtes Factum, daß es nachhaltig einen Autor verläugnete, der seine Sagen und Geschichte, seine Traditionen und Gefühlsweise mit den seinem Genius eigenthümlichen Kunstformen lebendig in sich aufgenommen und verherrlicht hat. Wagner ist der Gründer der deutschen Oper, oder des musikalischen Drama's.

Diese neue Kunstgattung kann aber ihres vollen Glanzes nur durch andere Interprete theilhaftig werden, als die gegenwärtig ausübenden Künstler. In Deutschland muß sich eine Gesangsschule bilden, denn

im Augenblick besitzt es kaum Sänger. Die vorhandenen begnügen sich damit, die Vorzüge ihres Organs zur Geltung zu bringen und im besten Falle gut musikalisch zu sein, ohne jemals einem anhaltenden, speciellen und gründlichen Studium des Gesanges obgelegen zu haben. Eine einzige Thatsache mag das Gesagte hinlänglich beweisen: es ist der gänzliche Mangel an Professoren und Conservatorien, die sich wie in anderen Ländern einen glänzenden Ruf durch Ausbildung in diesem Kunstfach erworben hätten. Die ausgezeichneten Künstler rühmen sich nimmer, Schüler dieses oder jenes Meisters oder deutscher Schulen zu sein, denn um die Wahrheit zu gesteh'n, verdanken sie Alles sich selbst, wenn sie nicht etwa in der Fremde gebildet sind. Auch sind sie nicht durch Einheit des Styls unter einander verbunden; es wäre schwer möglich, mehrere von ihnen unter eine Categorie zu bringen, sie gleichen sich in den wesentlichen Punkten durchaus nicht; Jeder folgt seinem individuellen Hange und bildet sich auf gut Glück, jenachdem ihm Lebensstellung und Neigung verstatten, mehr oder weniger Zeit und Fleiß darauf zu verwenden. Ein derartig schlecht vorbereitetes und frühzeitig abgenutztes Organ wird dann regellos und planlos ausgebeutet und versagt oft vor der Zeit dem Sänger; so lange es noch frisch ist, hat er es nicht in seiner Gewalt, und mit der selten erlangten Geschmeidigkeit ist die jugendliche Fülle dahin. Wenn es ausnahmsweise, ungeachtet häufigen und voreiligen Mißbrauches ausdauert, so ist dies nur bei seltenen Organisationen der Fall, die aus Eisen oder Gold gebildet zu sein scheinen, und nach denen man dieserhalb keine gemeingültige Norm aufstellen darf. Die italienische Schule ist im Gegentheil, immer methodisch verfahren; der Methode verdankt sie ihre herrliche Blüthe und anhaltende Lebenskraft. Heute noch, wo sie entartet, bleich und kümmerlich dem Vaterlande den Rücken gewendet, um auf gastlichem, aber kaltem Boden ihr Brod zu finden, sie, die ein Kind des Südens, der Sonne, des Lichtes und der Wärme nicht zu bestehen vermag vor nordischem Eise und mitternächtigem Nebel, noch heute kann sie sich rühmen, in der Fremde, fern von den Penaten einen eminenten Vertreter zu besitzen: Garcia in London.

Es ist in der That auffallend, daß in Deutschland, diesem Lande der Theorien und Systeme, der durchdachtesten künstlerischen Tendenzen, die Kunst des Gesanges so ausschließlich der Willkühr der Praxis, ja des Empirismus überlassen bleibt. Der Grund liegt aber eben wohl darin, daß die Oper noch nicht nationalisirt ist, und demzufolge noch keine ihrem Charakter entsprechende Gesangsschule hervorgebracht hat. Wir bemerkten, daß der Freischütz das einzige Werk eines genialen Componisten war, das als wesentlich national, schnell auf allen Bühnen einheimisch wurde. Aber ein Werk bildet noch kein Repertoire und die Sänger sind bis zum heutigen Tage darauf angewiesen, von einem Abende zum andern von Rossini auf Spontini überzugehen, von Meyerbeer auf Auber, von Donizetti auf Halevy, von Gluck auf Bellini, von Spohr auf Flotow. Und gewiß! diese universelle Cultur, diese unbegrenzte Gastfreundschaft gegen alle Formen der Kunst könnte nur ehrenvoll für Deutschland sein, wenn die bestimmter definirten Gattungen in verschiedene Gruppen vertheilt wären, wenn man in der Wahl der Werke, die man fremden Nationen entlehnt, nur irgend ein Kriterium einhielte, wenn die mit einiger Rücksicht auf Kunstinteressen geleiteten Bühnen Unterschiede zwischen ihren Bestrebungen feststellten. Statt dessen bietet die kleinste Bühne einen Mikrokosmos dar, schreckt vor keiner Schwierigkeit zurück, findet „Nichts zu groß, Nichts zu ferne", Nichts was ihre Kräfte überschritte. Das Ende vom Lied ist, daß alle Bühnen, große und kleine, nur ein Potpourri heterogener Ingredienzen zu Stande bringen, daß eine solche Olla potrida den Geschmack des Publikums verdirbt und einen nationalen Styl unmöglich macht. Während die Sänger sich in Italien auf ein einziges abgeschlossenes Genre beschränken, in Frankreich zwischen großer Oper und opéra comique unterscheiden, müssen in Deutschland dieselben Darsteller die verschiedensten Meister, die entgegengesetztesten Schulen interpretiren. In der Unmöglichkeit, sich auf ein Genre zu beschränken, diese oder jene Rolle auszuschlagen, überlassen sie sich dem Zuge ihrer Routine und sind zuletzt dazu gelangt, an Nichts mehr zu zweifeln, Alles zu versuchen, Alles zu üben und — alles zu verpfuschen. So lernen sie im Verlauf ihrer theatralischen Carrière, jenachdem die Gelegenheit sich darbietet, ein wenig vocalisiren, ein wenig declamiren, ein bischen schreien, ein bischen spielen, — Alles ein bischen; die Einen machen Das etwa besser, die Anderen Jenes, ganz nach der zufälligen Beschaffenheit ihres Sterns. Qui trop embrasse, mal étreint. Auf wen könnte man füglicher dies Sprichwort anwenden, als auf die Sänger? Die Virtuosität der Kehle, die Ausbildung derselben zu einem geschmeidigen, folgsamen Instrumente, das alle Bewegungen der Seele wiederzugeben fähig ist, wird weniger als irgend eine andere, durch unbedachte Praxis, durch ein Vermischen aller Style auf einmal erlangt. Dies gebrechliche Instrument erträgt nicht, wie das Holz der Tasten oder der Violine, alle Irrthümer der Erziehung, alle Tollheiten der Laune.

Wenn es nicht durch sorgsame Pflege und nach festen Principien gebildet wird, so erstarrt, vertrocknet, erlahmt es bald; kann es dann noch Dienste leisten, so ist es doch meist verstümmelt, verwelkt, abgenutzt, halb todt, nicht weil die Aufgaben im Einzelnen genommen zu übermäßig, sondern weil sie zu verschiedener, entgegengesetzter Art waren, weil man sie übernahm, ohne durch Uebungen wie sie den gegenwärtigen Bedürfnissen unserer Bühne entsprechen, sich darauf vorzubereiten, weil man den Grundsatz gänzlich vergaß, daß man nur in dem Maaße gut und lange singt, als man gut und lange singen gelernt hat. Da auf den deutschen Bühnen die Oper mehr und mehr die anderen scenischen Vorstellungen in den Hintergrund drängt, finden sich natürlich auch Künstler, welche singen, selbst ganz bedeutende Künstler, deren Einige seltene Begabung mit einem trefflichen Organe verbinden; eigene Sänger aber besitzt Deutschland nicht, denn es fehlt an einer eigentlich deutschen Gesangsschule.

Wagner's Opern verlangen sehr schöne, sonore und weiche Stimmen, noble Diction, leidenschaftliche, auffassungsvolle Accentuation, zart angedeutete und fein ausgedrückte Intentionen und ein lebendiges Spiel, lauter Eigenschaften, die eine ausgedehnte Geistesbildung und ein seit früher Jugend begonnenes, gewissenhaftes Studium von Werken einer Schule voraussetzen, der man sich ernstlich und gänzlich hingeben muß. Wer diese Ansprüche übertrieben finden möchte, verschaffe sich nur eine Kenntniß der alten Stundenordnungen, wie man sie in den Conservatorien von Rom und Venedig, geschweige in denen von Neapel anwandte. Alle Stunden der Zöglinge waren geregelt und man forderte fast so viel Eigenschaften von ihnen, als Cicero von einem guten Redner verlangte!! Neun Stunden des Tages waren pflichtgemäß der Einweihung in die große Kunst gewidmet, ohne die kirchlichen Uebungen und andere einzurechnen, die außerdem in die Zeiteintheilung einbegriffen waren. Unter andern war es den Schülern anbefohlen, ihre Uebungen an einer Stelle vorzunehmen, wo ein vorzüglich deutliches Echo sich befand, daß sie dann durch ihre genaue Nachahmung ihre Fehler kennen lernen sollten. Und nur nach sechs, acht, zehn Jahren eines solchen Noviziats wagten es die Künstler, in die Oeffentlichkeit zu treten. Mag man darum auch ihren hohen Grad von Vollkommenheit, ihre tadellose Vortrefflichkeit, die magischen Wirkungen, die sie hervorbrachten, bewundern, erstaunen kann man nicht darüber. Wie ist es aber mit den heutigen Sängern? Genießt nicht die Mehrzahl ihre Erziehung auf den Brettern, zum großen Entsetzen musikalischer Ohren und zum Verderb ihres eigenen Talentes? Scheint es nicht, daß je größer die Honorare, desto geringer die Studien werden? Erst wenn einmal in Deutschland für den declamatorischen Styl Schulen bestehen, wie sie für andere Werke in Italien und für andere Zwecke in Frankreich bestanden, wenn eine Künstlergeneration herangebildet sein wird, wie Wagner's Charaktere sie verlangen, dann nur wird man ihre volle, erschütternde Tragweite kennen lernen.

Schon in unseren Tagen zeigte indessen Frau Schröder-Devrient durch das Feuer ihrer Leidenschaftlichkeit, die Energie ihres Spieles und ihres Gesanges, welch' einen Reichthum von hoher Schönheit der declamatorische Styl enthält; sie lehrte, wie man Charaktere eines Beethoven, Weber, Wagner aufzufassen hat. Tichatscheck hat sich durch feurige Hingebung, tiefes Eindringen in solche Rollen, durch lebensvolles Relief, das er ihnen zu verleihen wußte, ein glänzendes Verdienst erworben. Ebenso Herr und Frau von Milde in Weimar welche vorzugsweise Wagner'sche Schöpfungen mit der rühmlichsten Liebe und Gewissenhaftigkeit darstellen; Beide können in denselben durch nobles Spiel und pathetische Declamation als Muster gelten. Die Hauptrollen des fliegenden Holländers erheischen dringend diese Eigenschaften, sollen sie auf dem wogenden Grund eines sehr nuancirten, in manchen Momenten überwältigenden Orchesters hervortreten. Die Künstler welche sich dieser Aufgabe unterziehen, bedürfen nicht eines so ausgedehnten Stimmumfangs, als zu Partien wie Bertram oder Fides; diese Stimmen müssen aber edlen Klang, mächtige Fülle und seltenen Reichthum besitzen; ihr Colorit muß schimmernd, sammetweich, vibrirend sein, gleich den Saiten der Aeolsharfe die unter dem Hauche der Leidenschaft erzittern. Der Monolog des Holländers, Senta's Ballade und das große Duett im zweiten Act sind die bedeutendsten Momente des Drama's und bieten Schwierigkeiten in Fülle. Aber es hieße ihre Wirkung mit der des ganzen Werkes vernichten, würden sie nicht mit einer Kraft dargestellt, die keinen Gedanken an Ermüdung aufkommen läßt, die ohne auch nur einen Anflug von Erschöpfung zu zeigen, mächtig bleibt von Anfang bis zu Ende.

Kleine Zeitung.

Anregungen.

Die Forderungen der Wahrheit und die Pflichten der Freundschaft. Die Freundschaft verlangt Rücksichten, die Wahrheit ist unerbittlich; jene bevorzugt die Person, diese ist auf die Sache gerichtet mit Ausschluß alles Persönlichen. Siegt in diesem Conflict die persönliche Sympathie, so wird die Wahrheit geopfert, entscheidet die letztere, so steht, der gewöhnlichen Denkungsweise nach, die Freundschaft auf dem Spiel. — Ein vernünftiger Sinn kann in der geforderten Rücksichtnahme auf die Freundschaft nur in so weit enthalten sein, als man annimmt, daß das Wesen des Freundes dem Beurtheilenden sympathischer sein wird, nur in so weit, als man eine speciellere Uebereinstimmung zwischen Freunden voraussetzt. Der Freund vermag bei dem Freunde aus dem Complex seiner Eigenschaften die vorhandenen Fehler und Mängel leichter zu erklären und zu entschuldigen, er kann die Forderungen des Objectiven mit der zufälligen subjectiven Beschaffenheit leichter vermitteln. Dies ist das einzig Richtige. Eine Freundschaft dagegen, welche sich nicht vor der Wahrheit zu beugen vermag, ist unsittlicher Natur, so innig und liebenswürdig das Verhältniß sonst auch sein mag. Die Demoralisation unserer Zeit freilich versteht unter den Pflichten, welche die Freundschaft auferlegt, ein bewußtes Verdecken der Schwächen in den Leistungen des Freundes, und hierdurch entstehen die bezeichneten Conflicte.

Der Parteistandpunkt. Das deutsche Grundübel ist die Zersplitterung. Jeder will das Allgemeine, die Sache, in seiner besonderen Weise. Nur die Wenigsten vermögen von diesem Besonderen, Individuellen um des höheren Zweckes willen zu abstrahiren. Wir haben deshalb das traurige Schauspiel, daß die Meisten ganz auf eigene Hand und für sich allein, das was sie für das Richtige halten, zu verwirklichen trachten und dadurch natürlich nur den Erfolg der Sache beeinträchtigen. Der Parteistandpunkt tritt solcher Zersplitterung entgegen. Auf ihm ergeht die Forderung, von dem Besonderen abzusehen, das Eigene zurückzustellen gegen ein Allgemeines, dem Alle zunächst und gemeinschaftlich ihre Kräfte widmen. Parteiungen sind daher ein Fortschritt, und wenn auch nicht das Letzte und Höchste, so doch ein nothwendiger Durchgangspunkt. Es kommt darauf an, in dem Wesentlichen zusammenzugehen, das Gleichartige, Gemeinschaftliche hervorzuheben, die Verschiedenheit einstweilen dahingestellt sein zu lassen. Unter diesem Gesichtspunkt ist es daher zulässig, um des höheren Zweckes willen, um das Allgemeine zu begründen, gegen manche Schwäche, vorläufig, wie man zu sagen pflegt, ein Auge zuzudrücken. Vollkommen gerechtfertigt und nothwendig erscheint eine gewisse Einseitigkeit, die eine Zeit lang sogar mit Bewußtsein festgehalten werden kann. Wird jedoch diese Einseitigkeit allzu sehr gesteigert, geht man fort bis zu absichtlichen Parteilügen, so verkehrt sich das Zulässige in ein Verwerfliches, und wir haben dann dieselbe Unsittlichkeit vor uns, wie in einer Freundschaft, die auf Kosten der Wahrheit sich geltend zu machen sucht.

Fr. B.

Correspondenz.

Leipzig. Das zweite Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses am 8ten Octob. brachte aus dem Cyclus der alljährlich aufgeführten Instrumentalwerke die Ouvertüre zu Euryanthe und Schumann's B-Dur Symphonie. Frl. Stabbach sang die Concertarie Nr. 2 von Mozart, eine Canzonette von Haydn, May Dow von Bennet und ein schottisches Volkslied, die Arie in italienischer, die anderen Nummern in englischer Sprache. Der große Mangel an brauchbaren Sängerinnen in Deutschland muß entschuldigen, wenn einer Engländerin die Gesangsvorträge übertragen werden. Frl. Stabbach leistet in der That mehr, als alle die untergeordneteren Sängerinnen, die wir im vorigen Winter hörten. Die ist durchaus nicht hervorstechend, aber sie genügt nicht allzugesteigerten Erwartungen. Namentlich in den Liedern am Pianoforte gewann sie sich dieß Mal Beifall, da sie nun schon die anfängliche Befangenheit überwunden hatte. Ein großer Uebelstand aber sind Gesangsvorträge in englischer Sprache vor einem deutschen Publikum, so lange man nicht annehmen kann, daß die Mehrzahl desselben die Sprache versteht. Das Wesentliche des Gesanges geht dabei ganz entschieden verloren. Hr. Wilhelm Krüger aus Stuttgart, Pianist des Königs von Würtemberg, spielte ein Concert eigner Composition, und zum Schluß des ersten Theiles „Auf Flügeln des Gesanges" von St. Heller und Fuge von Mendelssohn. Der ausübende Künstler in ihm steht höher als der Componist. Ausgezeichnet durch eine sehr saubere, correcte Technik leistet er als Spieler Treffliches. Die Composition genügte nicht allen Ansprüchen. —

Tagesgeschichte.

Musikfeste, Aufführungen. Der Musikdirector Thieme in Halle veranstaltete am 8ten October ein Concert, dessen Programm sehr beachtenswerth ist, indem es nicht nur für das künstlerische Streben des Dirigenten das beste Zeugniß ablegt, sondern zugleich beweist, daß man auch in Städten

mit schwächeren musikalischen Mitteln Bedeutendes zu leisten vermag, wenn man nur will. Zur Aufführung kamen die Tannhäuser-Ouvertüre und Stücke aus Lohengrin; ferner die Frühlings-Phantasie von Gade; endlich der „Sängerkampf" und eine neue Symphonie von Tschirch. Für Halle waren sämmtliche Werke neu, die Symphonie vom Kapellmeister Tschirch aus Gera kam überhaupt zum ersten Male zur Aufführung.

Die Königl. Kapelle zu Dresden veranstaltete im Palais des Großen Garten ein Instrumentalconcert, in welchem Mozart's „Requiem" und die Eroica von Beethoven zur Aufführung kamen. Die Damen Ney und Krebs-Michalesi, die Herren Weixelstorfer und Abiger hatten die Soli im Requiem übernommen. Die Aufführung war nur mittelmäßig und ließ den Mangel an Proben empfinden.

Neue und neueinstudirte Opern. Robert Schumann's „Genoveva" soll dem Vernehmen nach von Liszt zur Aufführung in Weimar vorgeschlagen sein.

Am 23sten September wurde das Theater an der Wien in Wien mit „Mozart", einem „Künstlerlebensbild" von Leonhard Wohlgemuth, Musik von Souppé, eröffnet. Obgleich Mozart, Haydn, Mozart's Gattin und Schikaneder darin erschienen und Wiener Reminiscenzen stark vertreten waren, gefiel doch das Gelegenheits-Machwerk durchaus nicht. Die Musik war zum größten Theil Mozart'schen Werken entlehnt.

In Paris gab man eine neue komische Oper im Zeitgeschmack, „die Oper im Feldlager" von Varney. — Das „Feldlager in der Oper" hat Meyerbeer bekanntlich selbst aus der Mode gebracht; darum versucht man's jetzt einmal umgekehrt.

Im Teatro grande in Triest ist eine neue Oper von Balfe „Maler und Herzog" aufgeführt worden. — Sollte der Text vielleicht eine versteckte Birchpfeiferei, nach „Rubens in Madrid" bearbeitet sein? — Unmöglich ist heutzutage Nichts in der Opernwelt — warum sollte also Balfe die Birchpfeiffer nicht in Musik setzen können!

In Wien ist Spontini's „Cortez", mit der La Grua, mit Steger, Hölzel, Beck, Kreuzer und Radwauer neueinstudirt wiederholt gegeben worden, und Cassenoper geworden. Die Aufnahme des Publikums war enthusiastisch.

Musikalische Novitäten. Von Theodor Kirchner, welcher sich gegenwärtig wieder in Leipzig aufhält, werden demnächst fünf Clavierstücke und ein Liederheft (Op. 5 und 6) erscheinen.

Todesfälle. In Paris starb der Dichter Ancelot, Mitglied der Akademie, geb. den 9ten Januar 1794, am 8ten September. Am Tag vorher starb der Dramatiker Varner, geb. 1789. — Beide Dichter hatten für Berton Texte geliefert; ersterer zu der komischen Oper „Corisandre", letzterer zu Berton's letzter Oper „Les petits appartements".

Vermischtes.

Eine Reliquie von Fr. Schneider, den sogenannten „rhythmischen Choral" betreffend.

Gegen die Einführung des sogenannten rhythmischen Choralgesanges muß ich mich auf das Bestimmteste aus Gründen, die aus vollster Ueberzeugung hervorgegangen sind, erklären, und halte ich die Weise unseres bisherigen Choralgesanges, vorausgesetzt: daß er gehörig und zweckmäßig ausgeführt wird, gerade für die passendste Weise. Denn keineswegs ist unsere bisherige Art des Gemeindegesanges ohne Rhythmus, er stellt nur den Rhythmus in seinen einfachsten für den Volksgesang faßlichsten Verhältnissen dar. Durch Aufnahme des sogenannten rhythmischen Choralgesanges kommt etwas Sinnlich-weltliches in unseren Gemeindegesang, was wohl mitunter ganz lustig lauten wird, indeß kann ich gerade darin kein Mittel zur Erweckung der Erbauung und Andacht finden, vielmehr durch die rhythmische Verwirrung, in welcher manche dieser sogenannten rectificirten Melodien erscheinen, mannichfaltige Störung der Andacht und Erbauung erreicht werden dürfte.

Dessau im August 1852. Dr. Fr. Schneider.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Einundvierzigster Band. № 17. Den 20. October 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Instructives.

Für Gesang.

Friedrich Schmitt, Große Gesangschule für Deutschland. Eigenthum des Verfassers. — München, beim Verfasser. In Commission der Joh. Lindauer-schen Buchhandlung. Pr. 12 Fl. oder 7 Thlr.

Angezeigt von Gustav Nauenburg in Halle.

Wenn man die schwere Kunst des Gesanges wirklich vollständig schriftlich lehren und erlernen könnte, so hätten sicherlich die deutschen Sänger, Gesanglehrer und Componisten diese Kunst längst schon aus den zahlreichen „vollständigen" und auch „zum Selbstunterricht" angepriesenen Gesangschulen erlernt! — Leider zeigt aber die Erfahrung nur zu deutlich, daß die so oft verkündete Vollständigkeit eine sehr unvollständige, daß sie, gerade heraus-gesagt, ein Ding der Unmöglichkeit ist, denn es giebt in unserer praktischen Kunst eine Menge ganz wesentliche Unterrichtsmomente, die nur mündlich lehrbar sind, die der Schüler nur durch Nachahmungstalent, durch unmittelbares „Absehen" und „Abhören" vom Sängerlehrer sich aneignen kann — denn Sänger muß schlechthin der Lehrer sein, der seine praktische Kunst vollständig auf andere übertragen will. Nun und nimmermehr bildet die Theorie allein Gesangskünstler; nun und nimmermehr bildet sie praktische Gesangslehrer. Ein Tanzlehrer, welcher seine Zöglinge durch Theorien von Noverre ꝛc. zu Tänzern machen wollte, ohne Fuß- und Bein-, Arm- und Körperhaltung zu bilden und zu üben, würde mit Recht verlacht! — er würde höchstens Schwätzer über die Tanzkunst, aber keine Tänzer bilden. Ein Lehrer der Maler- und Bildhauerkunst, der nicht selbst den Pinsel und Meißel zu führen versteht, der nicht alle praktischen Hand- und Kunstgriffe selbst kennen gelernt hat, wird niemals seinen praktischen Lehrberuf erfüllen können und so kann auch die Gesangskunst und speciell die Stimmbildungskunst nicht schriftlich vollständig gelehrt und erlernt werden.

Die Ausbildung der Stimme zum Instrumente und die technische Ausbildung der Stimme als Instrument ist nicht schriftlich lehrbar; die Athembildung und Athemführung, der Tonansatz, der Tonanschlag, die Intonation, die Ausgleichung der sogenannten

Register, die Erweiterung, Verstärkung und Veredlung der Stimme, die Verbindung der Töne mit und ohne Portament, die Geläufigkeit, Coloratur ꝛc. kann nur durch mündlichen Unterricht von dem gelehrt werden, der selbst die Ausübung des Gesanges betrieben hat und durch die sinnigsten, sorgfältigsten Studien und praktischen Kunstgriffe im Stande ist todte Theorie in lebendige Lehre zu verwandeln. Die schriftliche Lehre nützt nur dem, der bereits einen praktischen Gesangscursus durchgemacht hat; das vollständigste Lehrbuch schützt den Gesangs-Autodidacten nicht vor Irr- und Fehlwegen, ja, die an sich besten Solfeggirstudien können bei falscher Athemgebung, und fehlerhaftem Tonansatze die Stimme ganz systematisch zu Grunde richten. Dies ist meine feste Ueberzeugung, dies ist mein Glaubensbekenntniß; das Resultat einer nun fast dreißigjährigen Sänger- und Lehrerlaufbahn.

Die neuere Zeit ist überreich an den verschiedenartigsten Hülfsmitteln zur Ausbildung der Gesangskunst, die mehr oder weniger wissenschaftlich begründet erscheinen. Gegenüber diesem Streben nach wissenschaftlicher Feststellung von Principien ist der unabläugbare Mangel an gut gebildeten Sängern höchst auffällig und nicht mit Unrecht ist schon oft behauptet worden, daß jetzt die Gesangs-Praxis nur höchst einseitig aus selbstfabricirten Experimentaltheorien entnommen wird. Die praktischen Sängerlehrer mit wissenschaftlicher Bildung werden immer seltener; die unpraktischen Theoretiker mit ihren nebeldunstigen, bodenlosen „Systemen" (!) werden aber den augenscheinlichen Verfall der Gesangskunst nicht abwenden. — Treten wir nun der großen Gesangsschule für Deutschland näher, so begrüßen wir den Verfasser Friedrich Schmitt als einen höchst ehrenwerthen, rüstigen Kämpen für die gute Sache, der in seiner Theorie fest, in der Gesangspraxis bewandert und erfahren, sich als stürmischen „Kunstreformator" documentirt. Die praktisch-werthlosesten, theoretisch-seichtesten Gesanglehren haben ihre Lobredner gefunden; über Schmitts reichhaltiges Werk, welches bereits seit fast einem Jahre erschienen ist, beobachtet man — ein tiefes Schweigen. Die Kritik kann und darf das Werk und ihren Verfasser nicht ignoriren.

Die praktische Gesanglehre ist keine abstracte Wissenschaft, die blos theoretisch gewürdigt werden kann; sie ist eine Kunstlehre, die erst in ihrer praktischen Anwendbarkeit ihren wahrhaften Werth documentirt und mit der Kunstpersönlichkeit des Verfassers im unmittelbarsten und engsten Zusammenhange steht. Die Competenz-Frage über die Kunstpersönlichkeit des Lehrers ist hier von der entschiedensten Wichtigkeit. —

Fr. Schmitt ist der Sohn des früheren Kapellmeisters Schmitt in Frankfurt und als Sänger ein Schüler des Münchener Kapellmeisters Stunz. Fr. Schmitt war früher mehrere Jahre Opernsänger in München, Leipzig, Magdeburg, Dresden, Königsberg ꝛc. und büßte laut Selbstbekenntniß „durch übermäßiges Studiren im 22sten Jahre seine Stimme ein." — „Fünfzehn Jahre (sagt Sch.) war meine Stimme ruinirt und mein Kehlkopf einer totalen Schwäche anheimgefallen. Jetzt bin ich durch mein System nicht allein so weit gekommen meine Stimme und den richtigen Ansatz wieder zu erlangen, sondern ich habe mich in kurzer Zeit so eingeübt, daß ich die schwierigsten Sprünge, Läufer, Cadenzen, Triller ꝛc. mit Sicherheit und Leichtigkeit ausführen kann." — Ohne irgendwie Zweifel in Hrn. Schmitts Bekenntniß zu setzen, so wäre es doch dem Publikum gegenüber jedenfalls gerathener gewesen, wenn dieses Urtheil von einer fremden Autorität ausgesprochen wäre. Aus dem Selbstbekenntniß des Hrn. Sch. ersehen wir aber, daß seine Gesangstheorie kein a priori ersonnenes System, sondern ein Resultat praktischer Studien ist. Laut Vorrede hat der Verfasser zur Ausarbeitung seines Werkes keine einzige fremde theoretische oder praktische Gesangschule benutzt oder irgend ein ästhetisches Werk zur Beihülfe gebraucht; er hat Alles aus seiner eigenen Erkenntniß, aus den Erfahrungen seiner Künstlerlaufbahn, so wie aus den Erinnerungen seiner Lehrjahre geschöpft. — In der Einleitung schildert der Verf. mit etwas grellen Farben und nicht ohne Uebertreibung den jetzigen Verfall der Gesangskunst. Im Wesentlichen stimmt Sch. mit der alt-italienischen Gesangslehre zusammen, er strebt nach gleichem Ziele, doch sind die Wege und Mittel, wie er sagt, verschieden. Wir haben gegen den Inhalt dieser Einleitung nichts Erhebliches einzuwenden, doch könnte der Ton und die ganze Ausdrucksweise wohl etwas milder sein. In gleicher Art weist er S. 8—10 die „Mängel der seitherigen Methoden" nach und polemisirt bitter und böse, das Kind oft mit dem Bade verschüttend. Was der Verf. an den seitherigen Methoden auszusetzen hat, beruht auf vollgültiger Wahrheit, doch sind dieselben Aussetzungen bereits von Anderen früher schon der Oeffentlichkeit zur Begutachtung vorgelegt. Der alte Schlendrian, der traurige Lehrjammer ist aber noch nicht ausgerottet; die Lehrpfuscherei wuchert in beklagenswerther Weise und führt hunderte von jungen, gesunden Stimmen dem frühen Tode zu! —

Das erste Kapitel des ersten Theils handelt nun „über die Ausbildung der menschlichen Stimme im Allgemeinen" — und hier zeigt sich der Verf. als wirklicher Sach- und Fachverständiger, der seine

Lehre auf den menschlichen Stimmorganismus basirt. Wenn ich im Speciellen nicht überall mit dem Verf. zusammenstimme, so ist das sehr natürlich; die Theorie der Gesangskunst ist ja zur Zeit immer noch unvollkommen und empirischer Natur. Die Theorie muß hier gar Vieles aussagen, was erst durch unmittelbare Ocularinspection und durch das sinnliche Ohr Ueberzeugung schaffen kann; alle schriftlichen Discussionen bleiben hier — mangelhaft, effectlos und entbehren der beweisenden Kraft. Möge man denn meine Bemerkungen nur als „fermenta cognitionis" auf und annehmen.

S. 12 sagt der Verf.: „Es giebt nur ein A in der ganzen deutschen Sprache und dies ist das A, wie im Worte Vater." — Hr. Sch. wird sich jedoch bei genauer Selbstbeobachtung überzeugen können, daß die gedehnten und geschärften Vocale nicht auf ganz gleiche Weise mit Ton bekleidet werden; das A z. B. in Labung und Rache ist wesentlich verschieden; auch möchte ich nach meinen Erfahrungen bezweifeln, daß „wer seine Stimme in allen Lagen auf A herausgebildet und vollständig in seiner Gewalt hat ohne Schwierigkeit (??) alle übrigen Vocale gut und rein aussprechen lernt." — Wie verschieden zeigt sich oft die Vocalisation in männlichen und weiblichen Stimmen! — „Von einer richtigen Tonbildung hängt das Wohl und Wehe, die ganze Zukunft des Sängers, hängt Alles ab. Welches der richtige Ansatz sei, darüber kann nur das Ohr des Lehrers entscheiden und am besten ist es, wenn der Schüler dies Wort nur dem Namen nach kennt; — — Hr. Schmitt trifft hier mit meinem obigen Ausspruche zusammen: die Hauptsache, das Fundament der Gesangskunst ist nicht schriftlich lehrbar. So viel Beherzigenswerthes der Verf. auch über falschen und richtigen Ansatz im zweiten Kapitel sagt — es erschöpft die Sache keineswegs! — Ein Autodidact, der aus Schmitts Ansatzlehre die verlangte Tonbildung sich aneignen will, wird mit sich selbst in Widerstreit gerathen, weil die Theorie des Hrn. Sch. einen physiologischen Widerspruch enthält, und der Schüler „Nasenton" vermeiden, und doch die Töne „nasal" bilden soll. Wer sich weiter über den quaest. Gegenstand orientiren will, vergleiche meine bereits 1829 erschienenen Abhandlungen: „über die Functionen des weichen Gaumens beim Singen" — ferner: „über die Schallmündungen der menschlichen Stimme" — und meine „Orthoëpik". — Nach einer „mündlichen" Besprechung ist mir bis jetzt noch Niemand vorgekommen, der sich nicht von der Natürlichkeit und Richtigkeit meiner Stimmversuche am lebenden Organe überzeugt hätte. Für die Richtigkeit und Natürlichkeit meiner Stimmbehandlung bürgt allenfalls schon mein eigenes Organ, welches ich in einer dreißigjährigen Sängerlaufbahn zur Zeit noch frisch und gesund erhalten habe. Weiteres mögen Andere bestätigen, die mich als Sänger näher kennen; die mich aber nicht kennen, mögen sich mit Fr. Curschmann's Wort beruhigen, der selbst als Sänger ehrenwerth und meisterlich, mir bei Uebersendung seines letzten Liederheftes schrieb: „Singen Sie den Leuten meine Musik recht oft vor; ich wüßte nicht, durch welchen Mund ich lieber in die Welt hinein spräche." — Weiterer Urtheile von Spontini, Mendelssohn, Mosewius u. A. nicht zu gedenken.

Im dritten Kap. handelt Hr. Schmitt von den Registern, und zwar bündig und kurz; ohne „wie es jetzt gebräuchlich ist, verschiedene Register in den Schüler hineinzusingen." — Der rationelle Gesanglehrer ignorirt füglich den Streit über die Begrenzung der Register und hält sich am natürlichsten an die allgemeinen Erfahrungssätze, die ich bereits 1841 in meiner Revision der herkömmlichen Gesanglehre und im Vorworte zu meinen „täglichen Gesangstudien" (Leipzig bei Breitkopf und Härtel (10 Ngr.) veröffentlicht habe. —

Das 4te Kap. „Ueber den Vortrag im Allgemeinen" gestattet nicht füglich einen Auszug und fordert nicht zu Gegenbemerkungen heraus. Ebenso empfehlen wir zum genauen Studium Kap. 5. „Ueber das Studiren". — Kap. 6 „Ueber das öffentliche Auftreten." — Kap. 7 „Verhaltungsregeln" (diese sind bereits z. B. von Liscovius, Sundelin, A. Haeser ꝛc. vollständiger geliefert). Kap. 8 Ueber Haltung des Körpers, des Kopfes, und Stellung des Mundes.

Das 9te Kap. „Ueber das Athmen" ist für die Stimmbildungslehre von der entschiedensten Wichtigkeit und könnte wohl umfassender behandelt sein; ich verweise, um nicht bereits Gesagtes zu wiederholen, auf meinen Artikel im Universallexikon der Tonkunst.

Das 10te Kap. giebt die „Anleitung den zweiten Theil zu gebrauchen." Wenn der Verf. sagt: „das Werk dient zum Gebrauch für Gesanglehrer, für Solche, welche sich als Gesanglehrer ausbilden wollen, sowie auch zum Selbstunterricht für Sänger und Dilettanten" — so möchte ich dies Letztere nur höchst theilweise für ausführbar und empfehlenswerth halten und der Verf. glaubt selbst nicht an Erfolg; wie würde er sonst dem betreffenden Gesangspublikum seinen „mündlichen" Unterricht, seine persönliche Unterweisung anempfehlen; sagt er doch S. 7 ganz deutlich: „Es offenbaren sich beim mündlichen Unterrichte noch mancherlei Anhaltspunkte, Fingerzeige, Hülfsmittel und Vortheile, die sich mit geschriebenen Worten nicht mittheilen lassen." —

S. 47 „Wer diese Uebungen und die Anleitungen dazu **unrichtig** auffaßt, wird einen **schrecklichen** Gesang vollführen und es wird ein fortwährendes Gekrächze, ein schreiender, spitziger, zurückgehaltener Ton unter stetem Zwang zum Vorschein kommen.“ —

(Schluß folgt.)

Skizzen

von

Sobolewski.

In den beiden Wörtern „Ueberwundener Standpunkt“ liegt ein schöner, aber verführerischer Klang.

Er hat einen Enthusiasmus — und es giebt kein gewaltigeres Mikroskop — in manchen Kunstbeflissenen erregt, der fähig schien, einen Eisklumpen in ein feuriges Meteor, oder den sterilen Moorboden ihrer Herzen in fruchtstrotzenden Humus zu verwandeln.

Das Axiom: Es giebt in der Musik, der Poesie und den schönen Künsten ein gewisses übermenschliches Etwas, das nur vom Himmel kommen kann, war bei ihnen in dem Wörtchen „überwunden“ verronnen, wie eine Schneeflocke in Glühwein.

Kühn griffen sie in die Saiten! Was getroffen wurde, war recht und schön. Oft unterschieden sie sich von jenen verachteten Italienern, welche die chromatische Scala hinauf- oder herunterliefen und auf dem Tone, dahin sie ausweichen wollten, stehen blieben, nur dadurch, daß sie dieser Knüttelbrücke ein russisches Sturzbad vorzogen.

Wir sind im Recht, wie haben überwunden, riefen sie, und das Recht ist die erste Autorität, und die Autorität das letzte Recht. Einer zeigte uns an Mozart's Vogelfängerlied, was daraus geworden wäre, wenn dieser Amadeus nicht die Fesseln vergangener Jahrhunderte getragen; im dritten Tacte brauchte er schon sechs Kreuze und im siebenten zehn B's. Armer Mozart! —

Doch dies sind Verirrungen, die unser Jahrhundert, das in seinem hohen Streben, die Religion ohne Intoleranz, die Gleichheit ohne Avilissement, die Freiheit ohne Licenz und die Monarchie ohne Despotismus zu sehen — die Cholera und Kartoffelkrankheit mitschleppt, neben viel Schönem nicht bewältigen kann.

Die Sehnsucht sich aus hemmenden Fesseln zu winden, ist naturgemäß; und der Anklang, den dieses Epiphonema: „Ueberwundener Standpunkt“ gefunden, ja selbst die Thorheiten, die in sein Gefolge sich eingeschlichen, geben Zeugniß, daß die alte Herrenburg, Musica, hier und da etwas baufällig geworden und einer Renovation bedürftig ist.

Dennoch rathe ich meinen Schülern noch heute! Sprecht die erste Partie eures Lebens mit den Todten, die zweite mit den Lebenden und erst in der letzten zieht euch in euch selbst zurück. Unter glücklichen Umständen dürftet ihr dann sehen, was ihr überwunden habt: leider wird dies nicht zu viel sein, und wahrscheinlich hat unser Kleid nur einen andern Schnitt, als das unserer Vorfahren. Der Mensch ist derselbe, wie ehemals und seine vollendete Schönheit das Höchste dieser sublunarischen Welt.

Wo der Componist diesen nackten, ungeputzten und ungeschminkten Menschen gab, ist er unvergänglich, unüberwindbar; er mag nun vor ein, zwei oder drei Jahrhunderten gelebt haben.

So ist Palestrina noch heute glatt wie ein Aal und weiß sich jeder Berührung zu entwinden, wogegen Beethoven, den ich in jugendlichen Tagen wie einen Halbgott verehrte, mir neulich in den Entreacts zu Egmont ein wenig abgetragen erschien.

Ebenso macht der alte Bach zuweilen eine komische Figur mit seinen langen Schößen, seiner Allongeperücke und seinen bordürten Mancheten; hat er aber diesen Sonntagsstaat abgelegt, so ist er göttlich, und dergleichen ist viel in Bach's Werken.

Man erprobt das Gold durch das Feuer, das Weib durch das Gold und den Mann durch das Weib. — Bei uns Musikern ist das Feuer die Zeit, das Weib die Masse und der Mann der Componist.

Leider spielte und spielt das Weib noch heute eine große Rolle in der Welt. Es hilft nichts, daß man den Tonsetzern zuruft: Wie könnt ihr nur so begierig sein die **Masse** begeistern zu wollen, die ihr im Detail mit wenigen Ausnahmen weit unter euch stellt.

Die Masse ist's, um derenwillen der Componist sich seinen Lippenbart kräuselt, sich eine Perücke auf- und falsche Zähne einsetzt, heute eine rothe Mütze und morgen einen Quäkerhut trägt.

Die Masse war es, der zu Gefallen Händel seine unendlich tief gefühlten, rein menschlichen, unvergänglichen Melodien zuweilen in geschmacklose Coloraturen vergrub, die nach damaliger Mode gewiß sehr glänzend waren, aber heute, außer in wenigen Fällen, unter andern in der Arie „Hark hark 'tis the Linnet and the Thrush“ wo sie höchst brillant wirken, nur störend sind.

Die Masse war's, die in jedem Concertstück nach dem zweiten Thema eine Passage haben mußte; die Masse ist's, die noch heute nicht nur eine große Schaar Violin-, sondern sogar Contrabaßspieler veranlaßt, sich in den ausdruckslosen Flageolettönen zu üben, und

eingebildeten Sängern ungehörige Ritardandos und Fermaten applaudirt.

Dies sind einige Stufen des Standpunktes, die wir überschritten und hinter uns gelassen haben. Andere betreffen die Instrumentation; auch hierin sind wir viel weiter, als unsere Voreltern, natürlich mit Ausnahme solcher Stellen, wo die Phantasie mit einigen Tönen mehr zu wirken wußte, als die modernsten Operncomponisten mit allem Blech- und Schlagmaterial.

Was aber die Stimmenführung im Ensemble betrifft, so sind wir einige Stufen hinuntergestiegen.

Vielen unserer zeitigen Componisten fehlt die gehörige Kenntniß der Singstimmen in ihrer Klangfarbe und Wirkung. Sie machen eine Clavierharmonie, und doch ist sehr oft dieselbe durch Sopran, Alt, Tenor und Baß gegeben, eine ganz andere; besonders hat Alt und Tenor in einer gewissen Lage einen die anderen beiden Stimmen beherrschenden Klang. — Wie groß sind darin Bach, Händel und die alten Italiener. Wenn man Jahre lang eine große Singakademie leitet, lernt man diese Riesen erst recht kennen.

Händel weiß am geschicktesten und wirkungsreichsten die Stimmen zu behandeln. Wie mächtig sind seine Chöre; wie verschlungen, Zeugniß gebend von der contrapunktischen Gewalt des Meisters, ohne diese Formen pedantisch auszusprechen. Man bringe nur einer Gesellschaft, die mit Händel vertraut ist, die vielstimmigen Compositionen neuerer Componisten und lausche auf ihr Zischeln.

Nach Händel kommt eine große Generalpause. Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann sind schwach gegen ihn. Nur erst Mendelssohn war sich bewußter. Er erzielt schon tüchtige Effecte. Dennoch läßt er oft, um die Harmonie voller zu machen, einzelne Stimmen als bloße Füllstimmen agiren. Man sehe selbst seinen gerühmten Chor im Paulus: „Mache dich auf, werde Licht!" genauer an. —

Bei Singstimmen wünsche ich durchaus, daß jede Phrase etwas sage; wo man nichts Ordentliches zu sagen weiß, mag die Stimme lieber schweigen. Wo jedoch der ganze Chor gewissermaßen mit einer Zunge spricht, geht der Ausdruck auch mehr auf das Ganze über.

Dann hätten wir noch der Reinheit der Harmonie zu gedenken, der sich die alten Meister beflissen. Quinten, Octaven, enharmonische Querstände, ungeschickte Fortschreitungen einzelner Intervalle macht jeder Anfänger mit großer Leichtigkeit; dergleichen Fehler als eine Errungenschaft anpreisen, ist wahrlich sehr naiv, und doch ist es mir vorgekommen.

Auch Unklarheit und Dunkel sind in der Regel das Eigenthum emporstrebender Jugend; man tröstet sich hier mit einigen Notabilitäten. Das Dunkel verbirgt jedoch nicht immer ein Wunder. Im Gegentheil läßt sich dasselbe, wo es sich befindet, stets klar zu Tage fördern. Beethoven in seinen letzten Quartetten mag zuweilen dunkel erscheinen; man studire sie aber nur, nicht am Clavier, sondern bei guter Ausführung, oder mit der Phantasie des Auges, und bald wird sich das Licht aus der Finsterniß erheben.

Mir scheint es leider, als seien jene glühend alten Tage der Wickelzeit der Kunst vorüber, wo ein Ton zuweilen wie ein Ereigniß in's Leben griff und der Gedanke die Zukunft überblitzte.

Seien wir also etwas gerechter gegen die guten Alten und bedenken wir wohl, daß sich Geist und Körper durch Production erschöpfen, die Quelle unserer Fehler aber unerschöpflich ist.

Was unsere Nachkommen bei uns perückenhaft finden werden, können wir heute schwer sagen. Ein Wegweiser ließe sich vielleicht ermöglichen, wenn wir das aufmerksam beobachten, was vor ihnen unvergänglich, unüberwunden blieb. — —

Kleine Zeitung.

Anregungen.

Das Preisausschreiben für einen Operntext. Die am Schlusse der gegenwärtigen Nummer mitgetheilte Bekanntmachung der Kanitz'schen Buchhandlung in Gera, welche das abfällige Urtheil der Preisrichter enthält, hat abermals das Erfolglose dieser Form der Concurrenz gezeigt. Man würde jedoch sehr irren, wenn man aus diesem Resultat auf Mangel an Interesse von Seite der Dichter, auf Mangel an Productionskraft schließen wollte. Im Gegentheil: gerade die Befähigteren, die wirklichen Dichter haben sich vielleicht gar nicht, mindestens nur ganz vereinzelt bei dieser Preisbewerbung betheiligt. Die Form der Preisausschreiben ist in Miscredit gekommen. Dieß ist der nächste Grund. Der zweite der, daß man die ausgesetzte Summe zu gering fand. In Wahrheit stehen die Sachen besser, als jenes Resultat zunächst

vorausſetzen läßt. Der von uns erwartete, durch Wagner's Auftreten veranlaßte Umſchwung iſt zum Theil ſchon eingetreten, wie uns mehrfach aus Thatſachen bekannt geworden iſt. Viele der wirklichen, höher begabten Dichter haben erkannt, daß es durchaus keine unwürdige Aufgabe mehr iſt, Dichtungen zu muſikaliſchen Dramen zu liefern, Mancher erblickt darin ſchon jetzt die Thätigkeit, welche die meiſte Ausſicht auf Erfolg hat. Zwei Hinderniſſe aber ſtehen zur Zeit einem weiteren Fortſchreiten auf dieſer Bahn entgegen. Es fehlt entſchieden an einer Gelegenheit, die Bekanntſchaft zwiſchen Dichtern und Muſikern zu vermitteln. Nicht blos die Muſiker ſuchen jetzt Dichter, auch die Dichter ſuchen Tonſetzer. Beide aber wiſſen nichts von einander. Der Weg der öffentlichen Bekanntmachung, des Feilbietens von Dichtungen oder des Geſuches eines Textes iſt ebenfalls längſt ſchon in Miscredit gekommen. Es iſt dem ächten Dichter nicht gleichgültig, in weſſen Hände ſein Text fällt. Ebenſo ſucht der Muſiker der Unbequemlichkeit einer Maſſe von unbrauchbaren Einſendungen zu entgehen, die ein öffentlicher Aufruf zur Folge hat. Einen andern Weg aber giebt es zur Zeit nicht, und die perſönliche Bekanntſchaft zwiſchen Muſikern und Dichtern iſt ſehr gering. Das zweite Hinderniß liegt in dem Mangel an Vertrautheit mit den muſikaliſchen Aufgaben von Seite der Dichter. Dieß erklärt auch die Scheu, welche die Muſiker vor einem wirklichen Dichter empfinden. Sie verkehren lieber mit einem Librettofabrikanten, der ihr ergebner Diener iſt, der allen ihren Weiſungen folgt, während ſie dort mit Recht auf Hinderniſſe zu ſtoßen fürchten. In dieſer Beziehung iſt nur von weiteren theoretiſchen Fortſchritten Etwas zu erwarten, von der Ausbeutung deſſen, wofür Wagner im dritten Bande von Oper und Drama die Bahn gebrochen hat. Aus dieſen Gründen und zur Beſeitigung dieſer Hinderniſſe iſt es auch ſchon ſeit längerer Zeit unſer Beſtreben geweſen, ein Vermittelung zwiſchen Dichtern und Muſikern anzubahnen. Jetzt iſt der Boden dafür ſchon ſo ziemlich bereitet, und es kommt nur darauf an, die erſten Verſuche eines weiteren Aufbaues wirklich zu machen. Dieſer wird ſich am leichteſten erreichen laſſen, wenn die Dichter, die für Muſiker ſchreiben wollen, ſich an dieſen Bl. als Mitarbeiter betheiligen, wenn ſie herzutreten, um ſich mit den Muſikern über gemeinſchaftliche Fragen zu verſtändigen. In einem ſolchen Verfahren erkenne ich den einzigen Weg, der zu einem erwünſchten Ziele zu führen vermag. Sollten die Muſiker auf den Einfall kommen, ihre Texte ſelbſt zu ſchreiben, wie es faſt den Anſcheln hat, d. h. als ſpecifiſche Muſiker, ſo wie ſie gegenwärtig beſchaffen ſind, ſo wäre das, meiner Anſicht nach, das unglücklichſte Auskunftsmittel, das nur gefunden werden könnte.

Fr. B.

Correſpondenz.

Leipzig. Concert des Hrn. Widemann im Saale des Gewandhauſes am 16ten Oct. Der Tenoriſt Hr. Widemann beabſichtigt die hieſige Bühne zu verlaſſen und veranſtaltete deßhalb vor ſeinem Weggange noch ein Abſchiedsconcert. Intereſſant war daſſelbe namentlich durch die Mitwirkung des Hrn. Louis Eller, den wir hier zum erſten Male hörten. Dieſer ſpielte im erſten Theil: Corrente, Paraphrase aus Don Juan und den Hugenotten und eine Etude: les Arpéges; im zweiten Theil: Improviſation über ein Kirchenlied von Haydn und Valse diabolique. Dieſe Vorträge reichten zwar nicht aus, um uns jetzt ſchon ein vollſtändiges Bild der geiſtigen Individualität des Künſtlers zu gewähren, zeigten dagegen ſeine hohe Meiſterſchaft im Techniſchen, ſeine vortreffliche Bogenführung, die außerordentliche Sauberkeit und Accurateſſe, die ſichere und vollſtändige Beherrſchung der größten Schwierigkeiten, die Weichheit und Sangbarkeit ſeines Tones, das Solide, ächt Künſtleriſche ſeines Spiels. Nach dieſen Proben zu urtheilen, glauben wir nicht zu irren, wenn wir Hrn. Eller als einen Geiger erſten Ranges bezeichnen. Unterſtützt wurde das Concert durch Frl. Mayer, die Mitglieder des Männergeſangvereines und des Pauliner Sängervereins, die HH. David, Röntgen, Hermann und Rietz, welche einen Quartettſatz ſpielten. Der Concertgeber ſang die für Braham componirte Arie aus Oberon und Lieder von Mendelsſohn und Beethoven.

Halle. Der um das Halle'ſche Muſikweſen ſehr verdiente Organiſt L. Thieme hatte am 7ten October ſämmtliche Männergeſangsvereine und Inſtrumentaliſten von Halle im Theater zu einem großen Concerte vereinigt, welches ſich durch ein ebenſo intereſſantes als auch reichhaltiges Programm auszeichnete. Eröffnet wurde daſſelbe mit einer „ſymphoniſchen Phantaſie“ vom Kapellmeiſter W. Tſchirch aus Gera. Dieſer Inſtrumentalſatz, eine in der gebräuchlichen Sonatenform gehaltene ebenſo originell erfundene als intereſſant durchgearbeitete und inſtrumentirte Compoſition aus nur einem Satze beſtehend, wurde hier zum erſten Male unter des geſchätzten Componiſten eigener Leitung recht wacker ausgeführt. Beſonders machte das keck auftretende Hauptthema, ſowie der zarte, innig und melodiös gehaltene Mittelſatz einen recht guten Eindruck. Das Werk bietet wenig Schwierigkeiten in der Ausführung und verdient allen Orcheſtervereinen empfehlen zu werden. Der ſymphoniſchen Phantaſie ſchloß ſich ein bereits rühmlichſt bekanntes Werk deſſelben Verfaſſers, die dramatiſche Cantate für Soli, Chor und Orcheſter: der Sängerkampf, gedichtet von E. Stiller, an. Dieſe bereits öfters mit Beifall aufgeführte und durch den Druck länger ſchon veröffentlichte (Berlin, bei Bote und Bock) Cantate wurde auch hier mit der lebhafteſten Anerkennung aufgenommen. Von beſonders guter Wirkung waren der Kriegerchor nebſt dem vorausgehenden Schlachtgemälde, ebenſo der darauf folgende kurze, aber charakteriſtiſche Orcheſterſatz; das ſich anſchließende „die Liebe“ beſingende Arioſo mit obligatem Cello und Harfenbegleitung wurde von Hrn. Kuhn recht gut und mit Innigkeit vorgetragen, wofür ihm auch der lebhafteſte Dank gezollt

wurde. Originell, keck und frisch tritt der darauf folgende durch ein kurzes Baßsolo eingeleitete Zechergesang ein; er wurde recht brav von Seiten des Solisten, sowie des Chores executirt. Im Sängerstreite traten die Contraste recht wirksam hervor, und verdient diese Partie besondere Erwähnung. Die Ausführung der consequent und charakteristisch durchgeführten Chöre der Zecher, des Liebesängers, der Krieger ist nicht ohne Schwierigkeiten, war jedoch hier recht brav. Der religiöse Volksgesang ist einfach und edel gehalten; nur ist der Schluß etwas zu gedehnt und wird dadurch matt, besonders durch ein zu langes Verweilen bei den anfangs fugirt eintretenden Textesworten: „Rausch' Gott nun fortan", denen sich dann noch die dritte Strophe des religiösen Volksgesanges als nochmaliger und eigentlicher Schluß anschließt. Die Soli waren in guten Händen, und verdienen die Leistungen des Hrn. Kreisrichter Thümmel, der die schwierige fast nur recitativisch gehaltene Partie des Herold sehr wacker ausführte; ebenso die HH. Kuhn und Kühne besonders rühmend erwähnt zu werden. Die kräftigen starken Chöre trugen wesentlich zum Gelingen des Ganzen bei, und war es zu bewundern, daß bei einer solchen Menge von Sängern, von denen so manche gewiß wenig oder fast gar nicht musikalisch gebildet sind, eine solche Präcision und Reinheit in der Intonation zu finden war. Dem Orchester gebührt besonderer Dank für seine braven Leistungen, namentlich in den schwierigen Wagner'schen Piecen, nämlich in der Tannhäuserouvertüre und in dem Doppelmännerchor „Im Früh'n versammelt uns der Ruf" aus dem zweiten Acte des Lohengrin, welche beide präcis unter Hrn. Thieme's umsichtiger Leitung vorgetragen wurden. Außer diesen Sachen wurden noch von allen Sängern drei Chorlieder 1) Der frohe Wandersmann von Mendelssohn Bartholdy; 2) Das deutsche Lied von Kalliwoda; und 3) Doppelmännerchor „Haltet Frau Musika" von Rochlitz im Ganzen gut vorgetragen. Einige auffallende Schwankungen in der Intonation machten sich im zweiten Liede recht unangenehm bemerkbar, was um so mehr zu verwundern, als in allen vorhergegangenen Vocalsätzen die Reinheit der Intonation tadellos zu nennen war. Schließlich sei noch der gediegenen Leistung der Mad. Fischer gedacht, die Weber's Concertstück sehr correct und präcis vortrug, wenngleich auch hier und da mehr Kraft zu wünschen gewesen wäre.

Eisleben d. 8ten October 1854. F. G. Klauer.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Clara Schumann wird in den nächsten Tagen in Weimar erwartet, um sowohl im Hoftheater als in einem Hofconcert sich hören zu lassen.

Der Weimarische Kammervirtuos Laub wird in nächster Zeit seine bisherige Stellung an der Weimarer Hofkapelle verlassen, um während der Wintersaison einige Kunstreisen zu unternehmen. Der rühmlichst bekannte Violinvirtuos Edmund Singer aus Pesth wird seine Stelle in der dortigen Kapelle einnehmen. — Auch der junge Violinist Ritter aus Dresden, Schüler vom Concertmeister Schubert und früher Mitglied der Dresdner Hofkapelle, ist in Weimar engagirt und dort bereits eingetroffen.

Der Violinist Louis Eller hat vor Kurzem in Dresden ein Concert gegeben. Jetzt befindet er sich in Leipzig, und wird sodann Weimar besuchen, um später nach den Pyrenäen zurückzukehren, wo er regelmäßig die Wintermonate zubringt.

Die Gebrüder Wieniawski concertirten u. A. in letzter Zeit im Bad Homburg, und verherrlichten dort mit ihren Leistungen ein Concert, bei welchem zum Schluß — lebende Bilder gestellt wurden! — Virtuosenconcerte mit obligaten lebenden Bildern seien hiermit, als das Allerneueste, den reisenden Virtuosen auf das Beste empfohlen. Später schließen sich vielleicht, zur Abwechselung, noch Vorstellungen von Akrobaten und Jongleurs auf das Würdigste an! —

Frl. Sidonie Haubold (früher Schülerin des Leipziger Conservatoriums) welche nach ihrer Verheirathung mit dem Tenoristen Beck in Weimar die Bühne vor einigen Jahren verließ, ist jetzt als Frau Beck in Weimar auf's Neue engagirt worden, und trat in Flotow's „Martha" zum ersten Male wieder auf.

In Berlin steht die Concertsaison bereits in beängstigender Weise in Blüthe. Nicht weniger als vier verschiedene Cyclen von Kammermusik-Soiréen sind schon eröffnet, die Soiréen der HH. Arnstein, Oertling, Birnbach und Radecke (im Verein mit Grünwald und von der Osten). — In Kroll's Saal wird frisch darauf los concertirt, jetzt ist Bazzini dort der Held des Tages. — Die Liebig'sche Kapelle hat nach dem Muster der Symphonie-Soiréen, (die noch nicht eröffnet sind) Soiréen für classische Orchester-Musik begonnen, deren Entrée für einzelne Concerte nur 10 Sgr., im Abonnement noch billiger ist. Die erste Soirée brachte die Ouvertüre zur „Weihe des Hauses" von Beethoven, die D-Dur-Symphonie von Haydn, die C-Dur von Beethoven und die Freischützouvertüre. C. Liebig ist nicht ohne Verdienst für die Verbreitung von Instrumentalwerken junger, unbekannter Künstler. So brachte er mit seiner Kapelle u. A. kürzlich eine Symphonie in H-Moll von Seifriz zur Aufführung. — Für die Ueberschwemmten in Schlesien ist eine ganze Reihe von Concerten gegeben worden. Am hervorragensten waren das Concert des Schneider'schen Gesangvereines in der Garnisonkirche, in welchem unter Mitwirkung von Frau Herrenburg-Tuczeck, Frl. Zschiesche, Hrn. Mantius, Krause und Zschiesche, Haydn's Schöpfung zur Aufführung kam — sowie das Concert des Domchores in der Petrikirche. Der Domchor brachte unter Anderem zur Aufführung: den 43ste Psalm von Mendelssohn, den 55ste Psalm von

Naumann, und das Kyrie von Robert Franz. Die übrigen Leistungen waren weniger bedeutend.

Der russische Componist Rubinstein befindet sich gegenwärtig in Leipzig. Er beabsichtigt, eine seiner Symphonien daselbst zur Aufführung zu bringen.

Kapellmeister Drouet, welcher seine Direction in Gotha niedergelegt hatte, ist auf's Neue als Kapellmeister daselbst engagirt werden. Der jüngere Drouet, welcher zuletzt in Olmütz dirigirte, ist jetzt für Rostock und Stralsund als Musikdirector engagirt.

Musikdirector Schöneck, in letzter Zeit in Regensburg engagirt, hat die Direction der Oper in Freiburg im Breisgau übernommen. — Daselbst ist die jüngere Schwester der berühmten Sängerin Anna Zerr, welche von dieser selbst für das Theater ausgebildet wurde, zum ersten Male als Sängerin aufgetreten! — Anna Zerr selbst, welche in Amerika ein bedeutendes Vermögen sich erworben, und in ihrer Vaterstadt Baden-Baden sich jetzt angekauft hat, will kein festes Engagement mehr annehmen, sondern im Laufe dieses Winters nur an verschiedenen Bühnen gastiren.

Literarische Notizen. Zu Mendelssohn's Biographie, welche bei Breitkopf und Härtel erscheinen soll, haben die Vorarbeiten begonnen. So lange Mendelssohn's Wittwe lebte, konnte die Herausgabe der Briefe des Verewigten nicht erfolgen, da dieselbe gegen jede derartige Veröffentlichung protestirte. Nach ihrem im vorigen Jahre erfolgten Ableben denkt man aber ernstlich an eine Veröffentlichung des literarischen Nachlasses, verbunden mit einer ausführlichen Biographie. Ueber den Verfasser der letzteren verlautet noch nichts Bestimmtes.

Von Marx in Berlin wird in nächster Zeit ein interessantes Werk erscheinen, welches die musikalischen Fragen der Gegenwart ausführlich behandelt, und namentlich Wagner, Berlioz und Liszt besonders berücksichtigen wird.

Vermischtes.

Bekanntmachung, betreffend die Erledigung des Preisausschreibens für einen Operntext vom 8ten Juni 1853. Die von der Unterzeichneten im Auftrage eines Kunstfreundes den 8ten Juni 1853 gestellte Preisaufgabe für einen in seinen Erfordernissen damals näher bezeichneten Operntext hat eine Bewerbung veranlaßt, die in numerischer Hinsicht jede Erwartung übertraf. Leider hat jedoch die aus den HH. DDr. Liszt und Gutzkow und dem Hrn. Hofopernregisseur Genast in Weimar zusammengesetzt gewesene Prüfungscommission einstimmig erklären müssen, daß von allen 119 eingegangenen Texten auch nicht Einer diejenige Befürwortung verdiene, die die sofortige Ueberweisung desselben an einen Componisten als eine wünschenswerthe Bereicherung unseres Opernrepertoirs erscheinen lasse. Es ist deshalb weder der volle, noch ein getheilter Preis irgend einem der eingegangenen Texte zuerkannt worden. — Zu näherer Kenntnißgabe des dichterischen und musikalischen Standpunktes der concurrirenden Arbeiten wünscht die Prüfungscommission aus ihren Verhandlungen folgende Mittheilung bekannt gemacht zu sehen: Ein gutes zwei Dritttheil der Texte scheint wieder den alten verjährten Satz haben beweisen zu wollen, daß ein schlechtes Schauspiel noch immer gut genug für eine Oper wäre. Nur ein Dritttheil der concurrirenden Arbeiten erhebt sich über das Niveau absoluter Unfähigkeit und des naivsten Dilettantismus. Indessen sind auch die Resultate dieser besseren Versuche in ihrem Werthe nur höchst bedingt geblieben. Einige Texte zeichnen sich durch unverkennbare poetische Begeisterung aus; sie sind meist dem Bereiche der deutschen und nordischen Sage entnommen. Andere verrathen auch Bekanntschaft der Bühne und suchen die Scene mit neuen Situationen zu beleben. Manche verrathen eine ungewöhnliche musikalische Empfindung, ja selbst eine genaue Kenntniß der Anforderungen an die Tonsetzkunde überhaupt. Indessen sind diese Vorzüge immer nur einseitige geblieben und schließen anderweitig vorausgesetzte Haupterfordernisse aus. Um nur beispielsweise den Charakter dieser durchgehenden Mißstände anzugeben, so sind einige Texte, z. B. „Alhambra", „der Schmied von Ruhla", von derjenigen geschlossenen Abrundung, die zu einem dramatischen Gedichte gehört, entbehren aber theils des poetischen Reizes, theils der nach Innen gehenden reicheren Abwechselung von interessanten Scenen. Andere, die einen schönen Schwung des Verses haben, wie „Stephan Szenko", begeben sich in das nicht gewünschte Gebiet der großen heroischen Oper und leiden durch Wiederholungen an Monotonie, andere wieder, wie „Bertram de Born", haben Vorzüge der Gestaltung und der Sprache, ohne ein tiefer gehendes Interesse anzuregen. Ein Text „Ida von Salmandingen" verräth eine seltene Vertiefung in die geheimnißvollen Wirkungen der Musik, verschwendet aber Gefühl und Phantasie an ein Süjet, das weder anziehend ist, noch dramatisch vollkommen durchgearbeitet wurde. — Die eingesandten Texte werden inzwischen an die in frankirten Schreiben anzugebenden Adressen nur auf Wunsch zurückgehen, da das Recht der Eröffnung der beiliegenden Couverts uns nicht zusteht.

Gera, den 30sten September 1854.

Die Kanitz'sche Buchhandlung,
im Auftrag des Preisstellers und der Preisrichter.

Briefkasten.

K. in E. Wir bitten um die in Aussicht gestellten Mittheilungen.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Einundvierzigster Band. **№ 18.** Den 27. October 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. $2\frac{1}{2}$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Instructives.

Für Gesang.

Friedrich Schmitt, Große Gesangschule für Deutschland. Eigenthum des Verfassers. — München, beim Verfasser. In Commission der Joh. Lindauer'schen Buchhandlung. Pr. 12 Fl. oder 7 Thlr.

(Schluß.)

Wir wenden uns nun zum zweiten oder praktischen Theile. Da der Verfasser in seiner „Einleitung" zur großen Gesangschule für Deutschland (welche für einen geringen Preis kaufbar ist) eine theoretische Darlegung seines Systems geliefert hat, so unterlassen wir eine nähere Angabe des Kapitelinhalts, der ja überall in der unmittelbarsten Beziehung zu den Notenbeispielen steht. Eine detaillirte Würdigung würde den Raum, welcher uns in einer Zeitschrift vergönnt ist, weit überschreiten und zu einem Buche anwachsen; wir begnügen uns mit einzelnen anregenden Bemerkungen und mehr allgemeinen Bekenntnissen über das Werk, dem wir aus voller Ueberzeugung die weiteste Verbreitung wünschen.

Die ersten Intonationsübungen zur Gewinnung des richtigen Ansatzes beginnt der Verf. auf der Sylbe la, legt dann die Sylben do, re, mi ꝛc. und einzelne deutsche Worte unter, in welchen die verschiedenen Vocale und Doppellaute in Anwendung kommen. Gegen diese Methode möchte ich folgende Einwendungen machen: Ist der Ansatz in den leicht und ohne allen Zwang hervorgebrachten Tönen des angehenden Sängers regulirt, so weise ich noch jede stufenweise Fortschreitung in der Tonleiter zurück. Mag immerhin die italienische Gesangsmethode sagen: „Das Singen der Scala eröffnet und beschließt das Sängerleben;" — jedes Kind mit musikalischer Anlage liefert den Gegenbeweis; denn es lernt viel früher den Dreiklang klar und rein; viel später aber die Scala mit ihren Intervallsprüngen rein singen. Ist der Vocal A im Dreiklange (z. B. c e g [c]) festgestellt, auf und abwärts auch sprungweise eingeübt, dann folge von demselben Grundtone aus die Einübung des Quartsexten-Accordes (z. B. c f a [c]); steht auch dieser fest im Ohre und in der Stimme, dann lasse man von demselben Grundtone aus den Septimen-Accord (c e g b) folgen und füge nun die Scala erst abwärts dann aufwärts ꝛc. hinzu. (Siehe

meine täglichen Gesangstudien). Statt der Sylbe la gebrauche ich im Anfange mit dem entschiedensten Erfolge das Wort „Scala“ selbst; Sk scharf und kurz gesprochen, bereitet ein gutes Gesangs A sehr glücklich vor. Steht der Ansatz auf dem Worte „Scala“ fest, so halte ich den Gebrauch der Sylben

„da re mi po tu la be“

für zweckmäßiger als do re mi fa sol la si, namentlich für deutsche Sänger, welche d, t, p, b und r sehr oft fehlerhaft aussprechen; die obigen Sylben werden übrigens nicht zur Benennung der Töne gebraucht, sondern in beliebiger Folge benutzt. Deutsche Worte, namentlich mit Doppellauten werden den Intonationsübungen erst dann untergelegt, wenn die Lehre von den Sprachlauten durchgenommen ist; unser Verf. gebraucht aber schon im ersten Kap. Worte als Tonunterlage und behandelt erst im fünften Kap. „die deutsche Sprache“. Eine solche Vorausnahme eines Lehrobjects scheint mir nicht zweckmäßig. Was nun aber dieses fünfte Kap. anbetrifft, so halte ich gerade diesen so wesentlichen und wichtigen Theil für den mangelhaftesten, und wir können nicht in Abrede stellen, daß z. B. Naegeli, Markwort u. A. längst schon weit gründlicher den quaest. Gegenstand bearbeitet haben. Unser Verf. hat wohl mit Unrecht gar manche bereits vorhandene, sehr beachtenswerthe Werke absichtlich ignorirt. — Vielleicht ließe sich die ganze Lehre von der deutschen Gesangsaussprache auf folgende einfache Sätze reduciren:

1) Kein Gesangstück kann vollkommen so ausgeführt werden wie es geschrieben steht; die Athemzüge und die Zeit in welcher die Consonanten ausgesprochen werden, verkürzen oft den Werth einzelner Noten.

2) Behandle die deutsche Sprache beim Gesange gerade so wie in der gebildeten Rede; die Sprachvocale aber von unbestimmter Höhe, werden in Gesangvocale von bestimmter Höhe und bestimmter Länge verwandelt; der Ansatz ist in beiden vollkommen gleich. — Die Sprachdoppellaute au, eu, ei, äu können nicht gesungen werden; man löst sie in Vocale auf. — Au wird aufgelöst in a—u, ei in a—i, eu in a—ü, äu in a—ü. Alle deutsche Doppellaute werden also auf dem Vocale a intonirt; der Notenwerth fällt auf ihn; der zweite u, i, oder ü ist rein „sprachlicher“ Natur und wird dem ersten, dem Gesang- oder Ton-Vocale kurz und wohllautend angefügt.

3) Sprich im Anfange der Gesangsstudien die Consonanten kurz und scharf; die Vocale lang, weich und klar. Weiteres siehe in m. Orthoepik Cäcilia B. 16, Hft. 61. 1834. —

Was der Verf. im sechsten Kap. vom Piano sagt, ist vortrefflich und durchaus wahr; möchten es alle Sänger und Lehrer recht würdigen und beherzigen; nicht das heisere, verschleierte Piano ist eine Zierde des kunstgebildeten Tones, sondern das klare und klangvolle bildet den eigentlichen Kern der Stimme. Die folgenden Lehren und Beispiele über Volubilität und Stimmbravour wird jeder, der den Verf. recht versteht und in seinem Sinn übt mit Erfolg studiren.

Für den „frappantesten und hervorragendsten“ Theil des ganzen Werkes hält der Verf. selbst seine Lehre vom Falsett des Tenors. S. 179. — Es ist jedenfalls ein großer Uebelstand, daß in den meisten Gesanglehren die eigentliche „Stimmbildungslehre“ und die „Vortragslehre“ nicht völlig gesondert vorgetragen werden. Nachdem auch unser Verf. bereits S. 17 die Lehre von den Registern rc. auseinandergesetzt hat, kommt er S. 179 mit verschiedenen Modificationen auf dasselbe Lehrobject zurück. F. Sch. sagt S. 17 es giebt nur „ein“ Register für jede Stimme; (Brustregister). Das Falsett des Tenors macht hiervon eine Ausnahme und ist im wahren Sinne des Wortes ein zweites Register. Will man Unnatur, Unarten und üble Gewohnheiten der Anfänger Register nennen, so wird man vielleicht hie und da verschiedene herausbringen. S. 179 spricht der Verf. aber auch von einer Art „gemischter Stimme“ die weder reines Falsett noch reine Bruststimme ist; und S. 180 erwähnt er Töne, die zwischen Bruststimme und Falsett „balanciren“. Die sogenannte „Kopfstimme“ beim Alt und Sopran erkennt Sch. als Register nicht an (S. 17). — Nach meinem unmaßgeblichen Dafürhalten hätte der Verf. weit praktischer gehandelt, wenn er die Terminologie: als Brust-, Kopf-, Fistel-, Falsett-Stimme ganz ignorirt und endlich beseitigt hätte. Mögen immerhin die meisten Physiologen Kopf-, Falsett- und Fistelstimme für einerlei halten, mögen sie (wie ich dies lange Jahre nacherperimente) aus todtem Organismus die lebendige Menschenstimme erklären; ich halte die Resultate, welche man aus den Experimenten am todten Stimmorgane gewonnen hat nur dann für richtig und für die Gesangspraxis von Werth, wenn diese Resultate mit den Functionen im lebendigen Organismus übereinstimmen, und gleichen Effect hervorbringen. Wer im Betreff der Registerlehre den Wirrwarr in der Gesangspraxis kennt, der wundert sich nicht über hunderte von ruinirten Stimmen! Ich bin überzeugt, daß Fr. Schmitt in der quaest. Lehre wesentlich das Richtige sieht, ich glaube, daß „alle seine Schüler in wenig Wochen, von unten bis oben eine ganz egal klingende Stimme haben;“ — aber ich fürchte, daß seine theoretische Darstellung den größten Miß-

deutungen ausgesetzt ist. Vielleicht ist die folgende Mittheilung nicht nutzlos:

Nach meinen Erfahrungen finden sich in jeder unausgebildeten Stimme, selbst bei der allergünstigsten Organisation, neben gesunden und überkräftigen Tönen, auch kranke, matte, umflorte, scharfe, spitze, dünne, kurz für den eigentlichen Kunstgebrauch unanwendbare Töne, die der Ausbildung, Verschönerung und Veredlung bedürfen; die größten Unregelmäßigkeiten treten in den mutirten Stimmen zu Tage, wo die naturgemäße Ausbildung des Organes durch regelloses Singen und mancherlei physische Einflüsse bereits gestört worden ist. Töne, die man der Natur nach der Höhe zu abzwingt, nehmen nach und nach den tieferen Tönen Klang und Fülle, daher ist anzurathen, die höchsten Töne vorerst niemals einzeln, sondern in steter Verbindung mit den klangvolleren zu üben. Finden sich nun in den mittleren Tönen — als eigentlicher Basis der Stimme — ungleiche Töne vor, d. h. stehen hier kranke und matte Töne neben gesunden und überkräftigen, so müssen diese letzteren zuvörderst gemäßigt werden; die matten aber dürfen nur in so weit vom schwächsten Tonansatze, bis zum forte angetrieben werden, als klarer Klang wahrgenommen wird. Will der angehende Sänger diese matten Töne durch stärkere Luftgebung kräftigen, so kann der matte Ton den Luftstrahl nicht in homogenen Klang verwandeln, und er wird eine Ausgleichung der Töne niemals bewerkstelligen. Die größte Kunst des Sängers besteht überhaupt darin mit wenig Luft viel Klang, nicht aber mit übermäßiger Kraft starke Töne, ohne gediegenen Klanggehalt zu erzeugen. Der klangvollste Ton ist stets nur durch eine individuell-bestimmte Luftmasse bedingt; wird diese übertrieben, so wird der Ton rauh und klanglos. Steht die Mitte der Stimme egalisirt und klangreich da, so kann diese nach Umständen wochen- oder monatweise nach Höhe und Tiefe vorsichtig und ohne Anstrengung erweitert werden, und zwar Ton um Ton, doch nur in soweit, als der Klanggehalt der Mitteltöne nicht beeinträchtigt wird. Finden sich in der Naturstimme über der Mittellage Töne von „dünnem" Klanggehalt, so muß die Egalisirung von oben nach unten realisirt werden; sind diese Töne von „vollem" Klanggehalt, so kann die Mittelstimme in diese hinein erweitert oder hineingetrieben werden; doch ist dies nur bei den Stimmen in der Regel möglich, welche besonders elastisch, nicht zum Ueberspringen oder Ueberschnappen hinneigen; in diesem Falle muß immer von oben nach unten zu egalisirt werden. So viel im Allgemeinen; übrigens leb' und hoffentlich sterb' ich auch mit der Ueberzeugung meines verewigten Freundes und Lehrers Bernhard Klein: „die praktische Methodik des Kunstunterrichts muß aus dem Schüler, d. h. aus dessen künstlerischen Anlagen und Bedürfnissen hervorgehen. Die abstracte Theorie kann nur allgemeine Grundsätze und Regeln geben; die Individualbildung muß dem mündlichen Unterricht überlassen bleiben." —

Betrachten wir nun von diesem Standpunkte aus das ganze Werk des Verfassers, so hat er offenbar den Kreis für welchen er schrieb, zu weit gezogen, und namentlich hätte er die Dilettanten, welche sich aus dem Werke selbst unterrichten sollen, unberücksichtigt lassen müssen; der Verf. wollte als „Reformator" Allen gerecht sein und das ist ein Ding der Unmöglichkeit; er wurde oft in Rede und Beispiel zu ausführlich, ohne zu erreichen was er erstrebte. Denkenden Lehrern, die selbst Sänger sind, und bereits praktisch — wohl oder übel — geschulten Gesangseleven, denen eine weitere gründliche Bildung in ihrem Fache am Herzen liegt, empfehlen wir aber dieses Werk angelegentlich zum gründlichsten Studium; es wird segenverbreitend einwirken auf unsere leider vielfach verpfuschte Kunst! — Nur vergesse man nicht Göthe's Wort:

„Erkenne, Freund, was er geleistet hat,
Und dann erkenne, was er leisten wollte;
Dann wird er Dir erst nützlich sein,
Du wirst nicht Alles neben ihm vergessen;
Die Tugend wohnt in keinem Mann allein;
Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen.
Der Mann ist vielfach groß, — — —
Du kannst Dich lang an seinem Werke üben;
Nur lerne auch erkennen, was ihm fehlt."

Franz Liszt hat sich, laut Versicherung des Hrn. F. Schmitt sehr vortheilhaft über den Werth der großen Gesangschule für Deutschland ausgesprochen. Der geniale, theoretisch und praktisch gleich tüchtig gebildete Künstler würde sich jedenfalls ein neues Verdienst um die deutsche Kunst erwerben, wenn er gelegentlich in Weimar eine „Tonkünstler-Versammlung" ausschriebe, in welcher neben anderweiten Kunstinteressen, auch die deutschen Gesanglehrer ihre Ideen über die immermehr in Verfall kommende Gesangskunst mündlich austauschten; doch dürften bei dieser ersten Versammlung nur solche Männer zugelassen werden, welche sich bei den nur mündlich geführten Discussionen betheiligen. Ich sichere vorläufig meine Mitwirkung zu.

Halle. G. Nauenburg.

Briefe aus Frankfurt a. M.

Ich würde dieses Mal in Verlegenheit gerathen Ihnen etwas Erkleckliches aus unserem Eldorado mitzutheilen, wenn nicht fortwährend Gäste wie Zugvögel hier aus und einflögen, (bald einen Kunstfrühling bald einen Kunstherbst verkündend) denn unsere einheimischen Sänger drehen sich fortwährend um unsere coursiven Opern, und Beides: diese Opern und die Leistungen unserer Sänger kennen Sie aus meinen Briefen. Den Reigen dieser Gast-Cyclen eröffnete Frl. Elise Schmidt vom Theater zu Hannover (nicht von Dresden wie ich in meinem letzten Brief angedeutet) und gab die Marie (Czaar), Nanci, Aennchen, den Cherubin und Orsino; Leistungen, welche sie unter die ersten Soubretten stellen. Es ist hier kerngesunde Naivetät bei lebendigem, markirtem Spiel, das wohl zuweilen die äußerste Spitze berührt, aber doch nie die Wahrheit verletzt. Besonders hebe ich den Mozart'schen Pagen hervor, den ich seit einer Hasselt und Bamberger nicht besser gesehen. Ihre schöne Gestalt, ihr lächelnder Mund und ihre schelmischen Augen thuen dabei das ihre, und was ich am höchsten halte: es ist immer Plan in ihren Leistungen, ein innerer Zusammenhang. Als Sängerin dürfte sie in die zweite Rangordnung zu stellen sein, wie denn überhaupt solche Partien auch keinen Gesanges-Heroismus erfordern. Doch ist ihre Stimme (ein voller bravourfähiger Contralto mit gleicher Färbung bis zur Höhe des Mezzo-Sopran) sonorer als sie manche große Sängerin besitzen mag. Dagegen entbehren ihr Fiorituren- und Cadenzenwesen der Sicherheit und oft des guten Geschmacks. Ihr Gesangesvortrag macht die beste Wirkung wenn er Hand in Hand mit dem Worte gehen kann, weshalb auch ihr Dialog ausgezeichnet ist. — Ich ging deshalb ein wenig in's Detail, weil diese Künstlerin durch die öffentliche Kritik noch nicht so bekannt geworden ist, als sie es verdient. Was den hiesigen Beifall betrifft, so ist der bekanntlich selten ein Maaßstab für den eigentlichen Werth, weil unser Publikum größtentheils aus Parteien besteht, und sich nicht die Mühe giebt eine Leistung bis in ihre inneren Gemächer und selbst Gefächer zu verfolgen. In jedem Falle hat Frl. Schmidt einen ebenso durchgreifenden Beifall verdient, wie manche alles an sich reißende Berühmtheiten, in deren Mitte es allerdings schwer ist wirksam hervorzutreten.

Von den Damen Ney und Wildauer habe ich Ihnen geschrieben. Nicht minder Furore machten Mad. de la Grange und Frau v. Marra-Vollmer (die Gattin unseres beliebten Schauspielers). Erstere gab die Rosine und Norma; Letztere die puritanische Elvira, die Marie (Regimentstochter), Amina und Angela. Dieses ist ein Stück, welches Benedix für Frau v. Marra-Vollmer gedichtet, um ihr darin Gelegenheit zu geben, den Reichthum ihrer Lieder zu entfalten, welches auch in seinem ganzen Umfange geschehen ist. Was soll ich über diese Künstlerinnen weiter sagen? Hier mathematisch abzumessen, was ist und nicht sein sollte, in wie fern Jene um eine Linie mehr hervortritt, mehr oder weniger dramatische oder Gefühlssängerin ist, mehr Feuer, Stimme und Grazie besitzt, oder in wie fern sie selbst in der Technik von einander abweichen und zusammentreffen ...... das Alles würde zu weit führen, und ist auch schon in hundert Journalen zur Sprache gekommen. Ich fasse daher Alles in ein Centrum, und sage daß beide Berühmtheiten in Bezug auf seelischen Vortrag und dramatische Wahrheit sterbliche Seiten haben, aber in Bezug auf die Wunder ihrer Kehle, in das librodoro einzuschreiben sind. Eigenmächtigkeiten im Tempo und Melodie, eigene Censur im Scenenwesen u. s. w. übt jetzt fast jede Sängerin aus, und gehören diese Unarten in neuer Zeit leider zu dem sine qua non der Oper. Der Beifall, den beide Größen einerndteten, glich oft einem duftenden Sturme, denn ohne Blumenregen, und so oftmaligem Hervorruf, als man nur Miene macht abzutreten, geht es nun einmal nicht mehr. Ach! wenn doch die Leute wüßten, welche geheime Ironie oft in diesem Paroxismus des Hervorrufens liegt! Auch unser alter treuer Pischek sang hier ein paar Mal, und zwar im Faust, Don Juan, den Jäger im Nachtlager, und ich muß gestehen, daß sein Organ noch eine remarquabele Vollkraft besitzt. Deshalb thut es weh, daß er so oft vom Pfade der Tugend abweicht und in eine Manier von Unnatur verfallen ist, die sich weder mit dem Geist Mozart'scher noch Spohr'scher Musik verträgt. Ich glaube Pischek besitzt der Mittel noch genug um wie früher ein Muster des guten Geschmacks dazustehen, wenn er nur wollte. Ein Hr. César aus Pesth sang den Vertrauten Raimund in Lucie v. Lammermoore, war aber nicht im Stande unser Vertrauen zu erwecken.

Nach Pischek trat Ebbe ein, und es that recht wohl, sich einmal wieder im eigenen Familienkreise zu rechtzufinden. Je hochstehender, oder auch nur renommirter ein Gast ist, desto mehr kommen die Mitglieder des Hauses mehr oder weniger in den Genitiv zu stehen, und entwöhnen sich selbst von einander. Der Gast schöpft immer den Rahm des Beifalls ab und sagt dann: „Ich hab meinen Theil. Ihr Anderen sehet nun zu, wie Ihr fertig werdet.“ Seitdem wir aber wieder allein spielen, ist das Ensemble weit besser, und das Publikum gewinnt ein objectives Interesse an der Oper. Den schlagendsten Beweis davon liefert der Koloß „Tannhäuser“ welcher als eine

Mustervorstellung zu bezeichnen ist und ich citire die neueste Besetzung um diese Behauptung zu rechtfertigen: Herrmann, Tannhäuser, Wolfram (Dettmer, Auerbach und Hardtmuth) Walther, Biterolf, Heinrich der Schreiber und Reimer (Benda, Rübsam, Baumann und Leser); Elisabeth, Venus und Hirtenknabe (die Damen Anschütz, Jenny Hoffmann und Vogt). Nebst der Begeisterung für die Aufgabe, und einer außerordentlichen Präcision (und Gustav Schmidt versteht es diese zu handhaben, jene zu erhöhen) sind auch Stimmen da, und diese sind gerade bei Wagner's Opern ein sehr nothwendiges Servitut. Ad vocem: Stimmen, so hat unser Chor in den drei Adspiranten Hardtmuth, Rübsam und Benda vortreffliche Acquisitionen gemacht, und ich zweifle nicht, daß bei fachgemäßer aber auch häufiger Beschäftigung die edle Selbstständigkeit bei ihnen gedeihen werde. Benda repräsentirt vorläufig die HH. Caspari und Bisseur, welche ohne Nachklang die hiesige Bühne verlassen haben. Eine andere, nicht erfreuliche Neuigkeit ist die, daß unsere wackere Altistin Werle an ihrem Organ leidet, weshalb sie seit einiger Zeit nicht mehr singt, und daß der Bassist Leser nicht mehr im Besitze seiner besten Rollen ist. Ob seine Stimme permanent leiden wird, ist wohl nicht zu ermitteln, aber so viel ist gewiß, daß er als musikalischer Charakterdarsteller und intelligenter Sänger von keinem unserer Candidaten ersetzt werden wird, wenigstens sobald nicht. Es scheint er wirkt jetzt um so mehr im Schauspiel. Die komische Oper ist durch unsern Spieltenor Hrn. Baumann bedeutend en vogue gekommen, welches die öfteren Wiederholungen von „Maurer und Schlosser", „Brauer von Preston" und „Indra" (ach Indra!) beweisen. Dabei gehen aber unsere „Hugenotten", „Robert", „Die Stumme" u. s. w. nichts destoweniger ihren gewaltigen Schwerschritt. Auch der brave Komiker Hr. Stotz wirkt in der leichten Oper, im Vaudeville und in der Zauberposse integrirend, und Hr. Werkenthin — ein vielgestaltiger Proteus im Schauspiel — taucht in der Oper wohl auch als Episode wirksam auf.

(Schluß folgt.)

Vom Harze.

Je mehr die Männergesangvereine sich ausbreiten und damit den Vereinen für gemischten Gesang einen großen Theil der Männerstimmen entziehen, desto mehr ist es zu rühmen, wenn trotz dem Vereine für gemischten Gesang solches zu leisten vermögen, wie der alte allgemeine Singverein in Quedlinburg. Diesen Verein, der schon seit einer langen Reihe von Jahren blühet, lernte ich zuerst im Jahre 1824 kennen, zu welcher Zeit er das Klopstocksjubiläum durch Veranstaltung eines großen von Carl Maria von Weber geleiteten Musikfestes verherrlichte. Nach dem Tode des damaligen Vereinsdirectors, des Justizdirectors Ziegeler, übernahm der leider zu früh verstorbene geniale F. W. Liebau die Direction dieses Vereins. Obgleich Liebau kein Dirigent im modernen Sinne war, der durch allerlei Gesten und Gebärden, durch äußere Kunstmittel die Masse zusammenzuhalten und die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken sich bemühete, so waren doch die vielen unter Liebaus Direction veranstalteten Aufführungen von einem Geiste beseelt, der stets den höchsten Eindruck auf die Zuhörer erwirkte. Nach dem im Jahre 1843 erfolgten Tode Liebaus war allgemeine Trauer unter den Mitgliedern des Singvereins, man glaubte, der Verfall des Vereins werde sich an L. Tod knüpfen. Glücklicher Weise täuschte man sich, ein Schüler Liebaus und dessen Nachfolger im Amte, der Organist H. Bönicke erhielt die Direction. Keine glücklichere Wahl konnte getroffen werden. Im Geiste seines Vorgängers fortarbeitend und unzählige Schwierigkeiten überwindend, hat Bönicke den alten Verein nicht allein auf seiner bedeutenden Höhe erhalten, sondern ihn noch höher herangebildet, als er je stand, indem er der früher ziemlich einseitigen Richtung des Vereins entsagte und neben Fortübung alter classischer Compositionen auch die neuern Compositionen der ersten Meister einführte. Am 20sten September d. J. wohnten wir einer Aufführung in Quedlinburg bei, die Zeugniß gab sowohl vor der höhern Richtung als von den bedeutenden Leistungen des erwähnten Vereins. Der Inhalt und die Zusammenstellung des Programms war der Art, daß sowohl die Kräfte des Vereins als die Wirkung auf die Zuhörer dabei gehörige Berücksichtigung gefunden hatten.

Zuerst rauschte eine Hymne von Bönicke voll Jubel und religiöser Stimmung an den Ohren der Zuhörer erhebend und nachhaltig wirkend vorüber. So glücklich erfunden das Hauptmotiv des ersten Chors ist, so wirkte doch dieser Chor verhältnißmäßig am wenigsten, weil im Texte selbst zu wenig Abwechselung geboten war; dagegen trat das folgende Sopransolo, woran sich der Chor schloß, mit einer Lieblichkeit und Innigkeit, richtig erfaßt und mit voller, schöner Stimme vorgetragen von einer Dilettantin, hervor, die alle Gemüther auf's Tiefste durchdrang; ein Jubel höherer Art erscholl aus dem letzten Chore, ohne durch Ueberladung in der Instrumentation das Gehör zu betäuben. Im Allgemeinen erfreute uns an Bönicke's Composition die Einfachheit, Natürlichkeit und Wahrheit der Motive, die künstlerische Durchführung derselben, die

Singbarkeit der Stimmenführung, die zweckmäßige Vertheilung und die Mäßigung in der Anwendung der Orchestermassen, die formelle Abrundung der einzelnen Theile und des Ganzen und endlich der ächt kirchliche Geist, der das Ganze durchwehte. Nur zuweilen schien uns die Absichtlichkeit in der Anwendung der Kunstmittel namentlich im ersten Theile hervorzutreten, wodurch wir unwillkürlich an die contrapunktischen Studien erinnert wurden. Es ist eine eigene Kunst, diese theoretischen Studien zu verdecken und dabei doch so zu schreiben, wie es nur nach solchen Studien möglich ist, oder mit andern Worten, die Kunst zur Natur zu erheben. Wir finden diese Kunst in den Werken aller classischen Meister, ja sie giebt gewissermaßen den Maaßstab für die Classicität eines Kunstwerkes.

Die zweite Nummer des Programmes enthielt die von der Bachgesellschaft herausgegebene Cantate von S. Bach: Bleib' bei uns, denn es will Abend werden. Schon die eigenthümliche charakteristische Instrumentirung des ersten durchgeführten Chors dieser Cantate, worin die Oboen so zauberisch wirken, fesselte unser Ohr, ebenso der liebliche, ächt fromme Gesang. Die folgenden Solopartien wollten uns weniger zusagen, um so weniger, als die obligate Begleitung des Cello dem sonst sehr tüchtigen Cellisten fast unbesiegbare Schwierigkeiten durch die eigenthümlichen springenden Figuren bot und die Bratschisten umsonst sich bemühten, sicheres Land zu gewinnen. Allgemein dagegen sprach der Schlußchor (Choral) wieder an. Um diese Cantate zur Aufführung bringen zu können, hat Bönicke das Streichquartett hinzugefügt, da die Partitur selbst nur Singstimmen, obligate Begleitung und bezifferte Generalbaßstimme enthält; eigenthümlicher und kirchlicher würde es geklungen haben, wenn Jemand im Bach'schen Geiste die Begleitung auf der Orgel übernommen hätte. Im Allgemeinen überzeugten wir uns, daß von dieser alten Musik vorzugsweise nur die Chöre noch auf eine größere Masse der Zuhörer unserer Zeit eine glückliche Wirkung hervorzubringen vermögen, dagegen bieten die Solopartien nur dem Kunstkenner noch Interesse in Betrachtung der Form und der Behandlung der obligaten Begleitungsstimmen dar, während der Nichtkenner schon im Texte, in der meist zu großen Ausdehnung der Arien, in der zu fern liegenden sowohl melodischen, rhythmischen als harmonischen Kunstform vorzugsweise aber in dem unsere Zeit nicht mehr durchdringenden Geiste der Musik Anstöße und Langeweile empfindet.

Nach dieser etwas fremdartigen Musik wirkte die dritte Nummer des Programms: Benedictus aus Beethovens erster Messe um so schöner, als nicht nur das Werk selbst die tiefste Empfindung in der lieblichsten Aussprache offenbart, sondern auch die Aufführung in jeder Beziehung vollendet war.

Endlich erfreute und entzückte das ganze Auditorium der begeisterte Vortrag der Beethoven'schen C-Moll-Symphonie.

Möge der tüchtige und hochgeschätzte Dirigent in dem Gelingen seines Strebens die nöthige Aufmunterung zu fortgesetztem Wirken finden! Wir sagen ihm für das Geleistete unsern herzlichsten Dank.

H. Sattler.

Kleine Zeitung.

Anregungen.

Mißverständnisse. Wir haben öfter die Erfahrung gemacht, daß gutgesinnte, wahrheitsliebende Männer die meisten Schriften, welche der gegenwärtigen musikalischen Bewegung angehören, gelesen hatten, und schließlich doch nicht überzeugt waren, daß sie auf ihrem gegnerischen Standpunkt verharrten, trotz des guten Willens der Einigung. Zwei Ursachen sind vorzugsweise zu nennen, welche diese Erscheinung erklären. Man verkennt, daß zu einem wirklichen Verständniß eine Umbildung der gesammten Geistesrichtung gehört, daß die Fragen nicht ausschließlich musikalische oder künstlerische sind. Man sucht höchstens eine Annäherung auf diesem Gebiet, während man in anderen nah verwandten, dem religiösen z. B. bei den alten Vorstellungen verharren will. Die zweite noch wichtigere Ursache liegt in dem Mangel mündlichen Ideenaustausches mit den Vertretern des Neuen, in dem Mangel persönlicher Anregung bei jenen im Ganzen gut gesinnten Gegnern. Ihre ganze Auffassung besteht aus durchgreifenden Mißverständnissen, die nur im persönlichen Verkehr sich beseitigen lassen. Es klingt unglaublich, aber es ist wahr, wenn wir versichern, daß uns Entgegnungen vorgekommen sind, in denen auch nicht ein einziger richtiger, entsprechend aufgefaßter Gedanke sich vorfand. So haben wir das seltsame Schauspiel, daß wir unseren Gegnern vollkommen beipflichten können, während sie in wer weiß wie großer Differenz sich mit uns zu befinden meinen, beipflichten nämlich für den Fall, daß die Zerrbilder von Gedanken,

welche sie uns unterlegen, wirklich die unsrigen wären, wo diese Gegner dann vollkommen Recht haben würden. Ein naheliegendes Beispiel dafür bildet unsere Lehre vom überwundenen Standpunkt, die auch in der Darstellung des Hrn. Sobolewski in voriger Nummer dieses Blattes nicht frei von Mißverständnissen ist, obschon eine Annäherung an unsere Ansicht darin nicht zu verkennen. Wer in aller Welt hat denn gesagt, daß die alten großen Meister Stümper sind, wer hat jemals daran gedacht, denselben ihre unsterblichen Verdienste streitig zu machen? Wer hat das Bleibende in ihnen für überwunden erklärt, wer hat dauernde Grundlagen umstürzen wollen? Ist nicht die Verehrung für dieselben auf jeder Seite unserer Schriften ausgesprochen? Daß eine allzu extreme Auffassung Einzelner, die vielleicht vorgekommen ist, nichts gegen unsere Ansicht überhaupt beweisen kann, bedarf doch wohl keiner Bemerkung. Die Entwicklung der Menschheit besteht in einem Fortrücken von Stufe zu Stufe. Dieß ihr streitig machen, würde jeden geistigen Fortschritt vernichten heißen. So sehr aber jede folgende Sprosse der Leiter die frühere zur Voraussetzung hat, so daß der, welcher hinaufsteigen will, keiner Einzigen entbehren kann, so nothwendig jede Sprosse für den Hinaufsteigenden ist, damit er die letzte erreichen kann, in demselben Grade ist auch jede frühere Stufe in der Entwicklung der Menschheit dauernde, bleibende Grundlage, und überwunden ist sie blos in so weit, als wir nicht mehr unmittelbar in derselben leben, den Höhepunkt unseres Bewußtseins nicht mehr darin finden. Dieser Hauptbestimmung entsprechend sind deßhalb die verschiedenen Auffassungen in dem hier angeführten Falle zu berichtigen. — Die Ursachen, welche den Ideenaustausch durch die Presse auf musikalischem Gebiet zur Zeit noch so sehr erschweren, liegen zunächst in der ungleichen oder mindestens aus ganz verschiedenen Richtungen erwachsenen Bildung unseres Publikums, so daß es ganz unmöglich ist, für Alle gleich entsprechend zu schreiben; sie liegen ferner darin, daß die musikalische Wissenschaft, insbesondere die Aesthetik überhaupt noch zu weit zurück ist, daß die verschiedenen Lehrsätze noch zu wenig herausgearbeitet sind und daher die Anknüpfungspunkte fehlen, daß man sich zu wenig auf schon Festgestelltes berufen kann, im Gegentheil bei jedem Schritt auf principielle Untersuchungen gedrängt wird, welche man vorausschicken muß; sie liegen endlich in der noch vorhandenen Unfertigkeit des Neuen, in der erst relativen Vollendung desselben, die von uns gar nicht geläugnet werden soll. Alle schriftlichen Darstellungen haben deßhalb immer mit der nahe liegenden Möglichkeit sehr irrthümlicher Auffassung zu kämpfen und eine volle Verständigung ist in vielen Fällen deßhalb nur durch mündlichen Ideenaustausch zu erreichen. Es ist nothwendig für diejenigen, welche eine solche nähere Vertrautheit noch nicht erlangt haben, daß sie zunächst unmittelbar und zwar möglichst allseitig angeregt werden, daß ihre gesammte Anschauungs- und Empfindungsweise darnach bestimmt wird. Nur wenn der ganze Mensch in den Stand gesetzt ist, in dieser Atmosphäre zu leben, ist tiefere Uebereinstimmung, wo eine solche nicht durch Verwandtschaft der Richtung von Haus aus vorbereitet ist, erreichbar. Aus diesem Grunde sollten solche gutgesinnte Gegner, so lange die Möglichkeit persönlicher Verständigung für sie nicht vorhanden war, mindestens weit vorsichtiger in ihrem Urtheil sein, nicht zu vorschnell abschließen. Wir sind überzeugt, daß die Hälfte der Differenzen schwinden würde, wenn eine solche Möglichkeit vorhanden wären. In diesem Sinne sei beispielsweise an die Artikel „zur Würdigung Wagner's“ im vorigen Jahrgang dieses Bl. erinnert. So wenig wir hier ganz wesentliche Differenzen in Abrede stellen wollen, über die auch durch mündlichen Austausch nicht hinauszukommen sein würde, so sehr sind wir doch auch der Ansicht, daß manche Verschiedenheit — wechselseitigen guten Willen, wie immer, vorausgesetzt — leicht beseitigt werden könnte. Wir rechnen dahin die abweichenden Ansichten über Ausdeutung der Werke der Instrumentalmusik, über Beethoven's letzte Epoche, über Congruenz der Form und des Inhaltes im vollendeten Kunstwerk. Auch unser geschätzter Freund, Dr. Krüger würde, — davon sind wir überzeugt — über manchen Punkt anders denken lernen, wenn wir mündlich mit ihm verhandeln könnten. — Alles dieß bringt uns unsere frühere Idee der Tonkünstler-Versammlungen wieder nahe. Wurden damals auch keine in die Augen springenden Resultate erreicht, so waren jene Versammlungen doch nicht ohne erfreuliche Ergebnisse, Ergebnisse in Bezug auf Verständigung und Gemeinsamkeit der Richtung und dieß ist auch der Grund gewesen, weshalb viele der damals Betheiligten wiederholt gegen uns den Wunsch der Fortsetzung dieser Versammlungen ausgesprochen haben. — G. Nauenburg's Vorschlag am Schlusse seiner in der gegenwärtigen Nummer befindlichen Recension gab uns zu dieser Betrachtung die äußere Veranlassung. Fr. B.

Correspondenz.

Leipzig. Das dritte Abonnementconcert war interessant durch die Mitwirkung der Frau Clara Schumann. Sie spielte Beethoven's G-Dur-Concert, Canon (As-Dur) aus den Studien für Pedalflügel und Traumeswirren aus den Phantasiestücken von Schumann, zuletzt Rondo von C. M. v. Weber, und fand, wie wir dieß kaum zu erwähnen brauchen, enthusiastischen Beifall. Frl. Stabbach sang Arien von Mendelssohn und Händel. Von Orchestersachen kamen die Ouvertüre zu Anacreon von Cherubini und Gade's erste Symphonie zur Aufführung. — Ueber das Extraconcert der Frau Clara Schumann, sowie über das Stiftungsfest des Gesangsvereins Orpheus berichten wir künftige Woche.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements 2c. Henry Litolff hat von Brüssel eine Einladung erhalten, einige seiner Werke

im Conservatorium daselbst aufzuführen und wird demnächst zu diesem Zweck sich dahin begeben.

Frl. Steger aus Prag ist in Weimar engagirt worden, und wird als Valentine in den „Hugenotten“ debütiren, einer Oper, welche bis jetzt in Weimar noch nicht gegeben wurde, da der verstorbene Großherzog die Aufführung der Hugenotten auf seiner Bühne nicht gestattete.

Unser geschätzter Mitarbeiter August Gathy befindet sich seit längerer Zeit in Hamburg, seiner Vaterstadt. Im Gartensaal des Rainville'schen Hotels in Ottensee (unweit von Klopstock's Grabmal) von wo man eine prachtvolle Aussicht herab auf die Elbe und die Elbinseln hat, ward ihm zu Ehren ein Festmahl gegeben, an welchem sich die Künstler Hamburg's und Altona's betheiligten.

Frl. Agnes Büry ist von ihrem Ausflug nach Deutschland nach England zurückgekehrt und hat ein elfwöchentliches Gastspiel für Manchester und Liverpool bei der Royal-Italien-Opera unter sehr vortheilhaften Bedingungen abgeschlossen. Am 2ten October trat sie zum ersten Male in Manchester als Elvira in den Puritanern auf, mit demselben bedeutenden Erfolg, wie in London. Sie wurde wiederholt, auch bei offener Scene, gerufen. Carl Formes und Hr. Reichard sind gleichfalls dort engagirt und machten ihr erstes Debüt zu gleicher Zeit in den Puritanern.

Berlioz wird die Reihe der Concerte, die er in der nächsten Saison in Deutschland zu geben beabsichtigt, in Hannover beginnen.

Musikfeste, Aufführungen. Man schreibt uns aus Glogau: Musikdir. L. Meinardus veranstaltete am 19ten d. M. im Theater hierselbst eine Aufführung der „Schöpfung“ zum Besten der Ueberschwemmten. Alle Gesangs- und Orchesterkräfte der Stadt wirkten mit. Frl. Auguste Koch sang die beiden Partien des Gabriel und der Eva. Die junge Sängerin ist im Besitz schöner Stimmmittel und hat in der Schule des Prof. Götze gelernt, dieselben vermittelst einer sicheren Tonbildung, reinen Intonation und deutlicher Declamation vortheilhaft zu verwerthen. Der Beifall des hiesigen Publikums begleitet sie nach Leipzig, wohin sie zurückkehrte, um ihre Studien zu vollenden. Frl. K. beabsichtigt sich ausschließlich der Concertcarrière zu widmen.

Zum 5ten November wird ein historisches Trauerspiel „Bernhard von Weimar“, von einem ungenannten Verfasser, in Weimar zur Aufführung kommen. J. Raff hat dazu eine Ouvertüre (über „Ein' feste Burg rc.“), einen großen Marsch und ein Andante maestoso geschrieben.

In Freiberg fand eine musikalische Gedächtnißfeier mit sehr sinnig zusammengestelltem Programm, zur Erinnerung an den verstorbenen Musikdirector Anacker statt. Ein Prolog von Dr. Döring eröffnete das Concert, dann folgte der Chor „Siehe, wir preisen seelig“ aus „Paulus“, hierauf die Eroica, und schließlich die populärste von Anackers größeren Compositionen, sein „Bergmannsgruß“.

Neue und neueinstudirte Opern. In Bremen gab man zum Benefiz des dortigen Kapellmeisters Sobolewski zum ersten Male dessen Oper „Der Seher von Khorassan“, nach einer Episode aus Lalla Rookh von Thomas Moore vom Componisten selbst bearbeitet. Als Sobolewski noch in Königsberg war, kam die Oper dort schon vor einigen Jahren zur Aufführung.

In Berlin giebt man Gluck's „Orpheus“ mit Johanna Wagner als Orpheus. Die berühmte Sängerin singt zum ersten Male diese, für ihre Stimme wie für ihre Persönlichkeit ganz geschaffene Rolle auf der Bühne. Im Concertsaal hat sie die Partie des Orpheus schon früher mit außerordentlichem Beifall gesungen.

Ch. Gounod's (des Componisten der „Sapho“ und der Chöre in Ponsard's „Ulysses“) neueste Oper „die blutige Nonne“ kommt noch im Laufe dieses Monats in der Pariser Großen Oper zur Aufführung.

Auszeichnungen, Beförderungen. Gustav Flügel wurde zum correspondirenden Mitglied des Niederländischen Vereins zur Beförderung der Tonkunst ernannt.

Meyerbeer wurde nach der ersten Aufführung des Nordsterns in Stuttgart vom dortigen Intendanten v. Gall das Comthurkreuz des Würtemberg'schen Kronenordens überreicht. Er erhält dadurch den Statuten dieses Ordens gemäß den persönlichen Adel.

Musikalische Novitäten. Von Gustav Flügel erschien bei Merseburger in Leipzig Op. 38, drei Clavierstücke. Demnächst erscheinen von demselben: Op. 39, sechs Orgelstücke bei Bletter in Rotterdam und Op. 40, Volkspoesie, Phantasien für Pianoforte, bei Siegel in Leipzig.

Von Henry Litolff erscheint demnächst ein neues Symphonie-Concert für Pianoforte und Orchester. Man bezeichnet dieß Werk als eines seiner bedeutendsten.

Von J. Raff befinden sich ein großes Violoncell-Duo und zwei Phantasiestücke für Pianoforte und Violoncell unter der Presse. Ein Weihnachtsalbum für Pianoforte von demselben, „Schweizerreisen“ erscheint bei Schuberth.

Vermischtes.

Carl Gollmick hat eine große romantische Zauberoper von John Barnett „die Sylphe des Gebirgs“ aus dem Englischen frei bearbeitet und für deutsche Bühnen eingerichtet. In London hat das Original Sensation erregt.

Kritischer Anzeiger.

Kirchenmusik.

Für Orchester.

J. S. Bach, Symphonie für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, Fagott und Orgel, herausgegeben von A. G. Ritter. Partitur. Magdeburg, Heinrichshofen. 20 Sgr.

In einem kurzen Vorwort bemerkt der Herausgeber: „Das vorliegende Werk führt ursprünglich den Titel: Symphonie vor ein Kirchenstück. Der gegenwärtiger Ausgabe unterliegende rein praktische Zweck bedingte einige Abweichungen vom Original. Nächst der Andeutungen des Bogenstrichs für die Violinen und der genaueren Angabe der Vortragszeichen bestehen sie in sehr wenigen und mit möglichster Schonung vorgenommenen Aenderungen in der Führung der Blasinstrumente, da der Umfang der heute gebräuchlichen den früheren gegenüber in anderen Grenzen liegt, auch „Taille", wofür am besten Fagott zu substituiren erschien, ganz außer Gebrauch gekommen ist, ohne durch ein neues Instrument völlig ersetzt worden zu sein. Die Berechtigung zu seiner gegenwärtigen Ausgabe — sollte man darnach fragen wollen — trägt das Werk in sich selbst." Da die orchestralen Mittel, welche zu einer Aufführung dieser Symphonie nöthig, leicht zu beschaffen sind, und die nicht schwierige Orgelpartie, zur Herstellung eines dem Orchester entsprechenden Tons, eine Orgel von nur mäßiger Größe bedingt, so hoffen und wünschen wir dem Werke eine möglichst weite Verbreitung, wozu es neben seinem inneren Werthe auch die Eigenschaft einer größeren Popularität, als dies bei vielen anderen Werken des Meisters wohl der Fall ist, in sich vereinigt.

D. H. E.

Für Singechöre.

C. H. Rudolph, Choralbuch. Freiberg, J. G. Wolf.

Das Choralbuch von Rudolph enthält 130 nach Hiller in Partitur gesetzte Choräle, die Litanei und Responsorien. Es ist zum Gebrauch der Singechöre der Stadtkirchen zu Freiberg und des Seminars daselbst bestimmt. Für den ausschließlichen Gebrauch dieses letzteren befinden sich im Anhange 22 für Männerstimmen gesetzte Choräle. In der 130 Choräle enthaltenden Partiturausgabe sind die älteren Schlüssel benutzt worden. Diese theilweise und in etwas veränderter Gestalt gebrachte erneuerte Auflage des Hiller'schen Choralbuches dient einem rein localen Zweck, und hat im weiteren Kreise nur für Diejenigen ein Interesse, welche sich im Partiturspiel nach diesem übrigens ganz trefflich ausgestatteten Buche üben wollen.

D. H. E.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

Gerland, Op. 1. Drei Sonaten für das Pianoforte. Cassel, Luckhardt. à Sonate 1 Thlr.

Mit einem besonderen Interesse erwählten wir unter einer Zahl von Novitäten, die vor uns lag, dieses Opus 1, das sich so respectabel ankündigte, zuerst aus, um seinen geistigen Gehalt zu prüfen. Das ernste Streben, das sich in dem Erscheinen eines solchen Erstlingswerkes ankündigt, hatte uns im Voraus auf das Günstigste für den Componisten eingenommen, und wahrlich wir würden jede, ja die geringste Veranlassung, um etwas Anerkennendes über obige Sonaten sagen zu können, mit Freuden ergriffen haben, wenn sich beim Lesen derselben uns die Gelegenheit dazu geboten hätte. Doch alles Suchen nach einem Anknüpfungspunkt der Art blieb fruchtlos. Auf 69 Seiten Notendruck fanden wir keinen Gedanken, bei dem uns nur irgend wie erquicklich zu Muthe geworden wäre. Alles trägt den Stempel der nüchternsten Prosa und Unbedeutenheit. Der Ausbau der breit angelegten Sätze ist nicht selten unklar und bietet Geschmackloses in reicher Fülle. Die Behandlung des Instrumentes gehört der älteren Periode der Claviermusik an, und ist bei scheinbarer Einfachheit doch nicht einmal überall praktisch. Ein Seufzer völlig getäuschter Hoffnungen entwindet sich der Brust, wenn man das Ende dieses umfangreichen Op. 1 erreicht hat.

D. H. E.

Bücher, Zeitschriften.

Joh. Fr. Kayser, Orpheus. Neue Sammlung Nationallieder aller Völker. Mit historischen und kritischen Anmerkungen. Erste Abtheilung: Ausländische Musik. 1stes Heft. Hamburg, in Commission bei W. Jowien.

Ein interessantes Werk, das nicht allein dem Musiker vom Fach, sondern auch jedem Gebildeten zu empfehlen ist. Mit wenigen scharfen Strichen giebt der Herausgeber im Vorwort kurze historische und sachliche Bemerkungen über das Volkslied, die von fleißigen und erfolgreichen Studien auf diesem Felde zeugen, den Liedern selbst geht eine treffende Charakteristik der Nationen voraus, denen sie angehören, wie auch der Ursprung eines jeden einzelnen Gesanges kritisch beleuchtet ist. Das vorliegende erste Heft enthält: Französische Musik (die Marseillaise, Vive Henri quatre, Marlborough s'en va-t-en guerre und Chanson de Roland). — Englische, irische und schottische Musik (Rule Britannia, God save the King, the Fleet, english National-Song von Mackay, the Harp of Tara, the Origin of

the Harp, After the Battle, Aileen Aroon, the Song of Fionnuala und the last Rose of Summer) — und niederländische oder belgische und holländische Musik (holländisches Volkslied). Die übrigen dieser Nation angehörenden Lieder werden in dem nächsten Hefte folgen. Mit Recht hat der Herausgeber nur solche Gesänge in die Sammlung aufgenommen, die den Völkern wirklich eigenthümlich, ihnen weder von Außen noch aus Opern gekommen oder ihnen gar auf höheren Befehl octroyirt worden sind. Diese große Sorgfalt bei der Auswahl der Gesänge im Verein mit den historischen und ethnographischen Notizen verleiht demnach der Sammlung ein mehr als musikalisches Interesse, der Herausgeber hat sich aber mit diesem Werke, dem wir einen erfreulichen Fortgang wünschen, ein namhaftes Verdienst erworben.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

Felix Godefroid, Op. 26—31. Six Etudes, Rèveries, Romances, Chansons sans paroles pour le Piano. **Berlin, Schlesinger. a 15 Sgr., compl. 2¼ Thlr.**

Modearbeit, geeignet dem Bedürfniß des Dilettanten zu genügen, der bei einiger glücklich errungenen Routine gern täglich ein Stündchen angenehm verklimpert, nicht Lust hat sich mit großen technischen Schwierigkeiten die Laune zu verderben, und der es mit den gewählten Ueberschriften der verschiedenen Piècen nicht so genau nimmt. Die Muse des Hrn. Godefroid erfüllt diesen Zweck vollkommen, und wird daher ihr dankbares Publikum schon finden. D. H. E.

J. Tedesco, Op. 61. Drei deutsche Weisen (3tes Heft) für das Pianoforte übertragen. Hamburg, Jowien. Compl. 1 Thlr. Einzeln: Nr. 1. ½ Thlr., Nr. 2. ¼ Thlr., Nr. 3. ½ Thlr.

Die drei bekannten Volkslieder: „Heimliche Liebe", „Mein Schatz is a Reiter" und „Aennchen von Tharau" sind hier mit den bei dergleichen Arrangements üblichen Zuthaten versehen und zu kleinen Salonstücken gemacht worden, die zu ihrer Ausführung einen fertigen Pianisten verlangen und gut gespielt zu einer flüchtigen Unterhaltung dienen können.

J. A. Pacher, Op. 20. I. La Blondine. Valses élégantes pour Piano. **Wien, Mechetti. 10 Ngr.**

— — —, Op. 20. II. La Brunette. Polka de concert pour Piano. **Ebend. 10 Ngr.**

— — —, Op. 21. Die Aeolsharfe. Intermezzo für Pianoforte. Ebend. 10 Ngr.

— — —, Op. 22. Gesang der Meermädchen aus Oberon für Pianoforte variirt. Ebend. 10 Ngr.

Die beiden Salontänze sind als solche recht hübsche Unterhaltungsstücke ohne bedeutende Schwierigkeiten. Das Intermezzo verlangt schon einen sehr gewandten Spieler; ist es auch keineswegs dem Inhalte nach bedeutend, so wird es doch gut vorgetragen vermöge der eleganten Fassung von guter Wirkung sein. In Op. 22 hat der Componist das Weber'sche Thema zu einem ansprechenden Unterhaltungsstück benutzt, das ebenfalls mit großer Sauberkeit und Fertigkeit gespielt werden muß. Lobenswerth ist bei diesen sämmtlichen Kleinigkeiten namentlich die elegante Fassung und im Ganzen auch solide Behandlungsart des Instrumentes.

H. Cramer, Op. 98. Douze compositions originales pour Piano. Liv. I. No. 1—6. Liv. II. No. 7—12. **Offenbach, André. Jede Liefg. 3 Fl., jede einzelne Nummer 45 Kr.**

Diese zwölf Original-Compositionen sind: Etude en Trioles; la Grace, Rondeau élégant; Tarantelle; Scéne de Bal, Valse brillante; l'esperance, Air sans paroles; Mazurka; Impromptu (Fisdur); Galopp brillant; Polka caractéristique; la Priére, Ballade; le repos du soir, Pastorale und Sérénade. Es unterscheiden sich diese Musikstücke wenig oder gar nicht von dem, was der fruchtbare Componist bisher geleistet. Ein gewisses technisches Geschick zeigt sich allenthalben, doch neben diesem auch vieles Fade, Gewöhnliche und Leichtfertige, das nur solchen Dilettanten genügen kann, die man fragen kann: „Warum entflieht ihr Euch, wenn Ihr Euch selber nur sucht?"

Fr. His, Op. 5. Caprice-Nocturne pour le Pianoforte. **Offenbach, André. 36 Kr.**

Ein sehr gewöhnliches Stück, durch das der Componist nur beweist, daß ihm Weber's „Aufforderung zum Tanze" nicht unbekannt ist.

Ad. Schlösser, Op. 5. Sérénade. Chant pour le Piano. **Offenbach, André. 36 Kr.**

Eine Art Lied ohne Worte, das nicht ganz leicht ist und gut gespielt eine flüchtige Unterhaltung gewähren kann.

J. Kafka, Op. 33. Le Jaloux. Scène romantique pour Piano. **Wien, Mechetti. 15 Ngr.**

— —, Op. 34. Rêverie mélancolique pour Piano. **Ebend. 15 Ngr.**

Wie Op. 33 zu dem Prädicat romantische Scene kommt, haben wir nicht recht fassen können. Dieser Jaloux wird übrigens wohl Niemanden zu irgend welcher Eifersucht Veranlassung geben. Dieses Werk gehört ebenso wie Op. 34 der gewöhnlichsten Salonklimperei an. Das Letztere ist mit dem Portrait des Hrn. Kafka geschmückt und die Welt erfährt dadurch, daß der Componist einen — wahrscheinlich schwarzen — Schnurrbart trägt.

J. Rosenhain, Op. 52. Trois Mazurkas pour le Piano. **Wien, Mechetti. 20 Ngr.**

Drei ansprechende Salontänze mit Eleganz geschrieben und auch Spielern mit weniger bedeutender Fertigkeit zugänglich.

Wilh. Speidel, Op. 5. Bilder aus dem Hochlande. 2tes Heft. Sechs charakteristische Clavierstücke. Leipzig, Peters. Compl. 1 Thlr.

Der Componist giebt in diesem Werkchen ansprechende kleine Tonstücke, die von einem tüchtigen Pianisten vorgetragen von guter, wenn auch nur sehr flüchtiger Wirkung sein werden. Die Motive, an sich keineswegs hoch bedeutend, werden gehoben durch eine geschickte, doch ebenfalls nichts Hervorstechendes verrathende Behandlung des Instrumentes. Die Technik bietet nicht wenig Schwierigkeiten dar; ob der Spieler aber durch den Inhalt für die bei der Ausführung aufzuwendenden Mühe entschädigt wird, möchten wir bezweifeln. Die sechs „charakteristischen" Stücke heißen: „Morgenwanderung", „Waldesrauschen", „Auf der Alme", „Nächtige Wasserfahrt", „Der Maibaum" und „Am Bergstrom".

C. Evers, Op. 47. Six Poésies pour Piano. **Leipzig, Kistner. Nr. 1—3, 4 u. 6. à 10 Ngr., Nr. 5. 15 Ngr.**

— —, **Op.** 49. La Coquette. Pièce de salon pour Piano. **Ebend. 12½ Ngr.**

Die sechs Poesien sind sehr hübsche kleine Salonstücke von mäßiger Schwierigkeit, bei denen sich jedoch hin und wieder der Einfluß der modernen italienischen Operncomponisten und auch der Meyerbeer's geltend macht. Op. 49 ist eine artige Kleinigkeit im Polka-Rhythmus; auch diese ist für einen einigermaßen gebildeten Pianisten leicht ausführbar.

C. Evers, Op. 61. Elegie am Grabe Felix Mendelssohn-Bartholdy's für das Pianoforte. Leipzig, Kistner. 15 Ngr.

Ein empfundenes, sehr melodiöses und ohne großen Mittelaufwand und daher leicht ausführbares Musikstück, das auch zur Unterhaltung und Uebung für schon weiter vorgeschrittene Schüler zu empfehlen ist.

M. Siering, Op. 5. La Poste. Etude pour Piano. **Leipzig, Whistling. 10 Ngr.**

Ein gefälliges, geschickt gearbeitetes und nicht ganz leichtes Salonstück, das Clavier spielenden Dilettanten willkommen sein wird.

Nathalie Wickerhauser, Op. 2. Scherzo pour Piano. **Wien, Mechetti. 10 Ngr.**

— — — —, **Op.** 3. Danse des Fées. Caprice pour Piano. **Ebend. 8 Ngr.**

In dem Scherzo ist mit sehr vielen Noten im $^{12}/_{8}$ Takt nicht allzu viel gesagt, und namentlich steht der Inhalt mit den Anforderungen an die Technik des Spielers in keinem Verhältniß. Wer aber mit vieler Mühe und großem Mittelaufwand nicht mehr als flüchtige Unterhaltung erreichen will, wird durch dieses Musikstück sich befriedigt fühlen. In Op. 3 tanzen die Feen Polka — doch es ist ja möglich, daß der fashion gewordene böhmische Bauerntanz auch in Oberon's Reich Eingang gefunden hat.

Gust. Satter, Mazourka de Concert pour Piano **Wien, Mechetti. 15 Ngr.**

— — —, Valse, Etude et Marche pour le Piano. **Ebend.**

Die Concert-Mazurka unterscheidet sich von anderen Tänzen gewöhnlichen Schlages nur dadurch, daß sie gespreizter auftritt. Der Walzer, die Etüde und der Marsch sind Salonklimpereien, wie es deren bereits mehr als zu viele giebt.

W. Plachy, Op. 100. Mélorama. Suite de mélodies agréables et gracieuses pour le Piano. **Wien, Mechetti.** Cah. 11 u. 12. à 30 **Kr. C.M.**

— —, **Op.** 108. Trois Romances favoris transcrits pour Piano seul. **Ebend. 10 Ngr.**

Wir haben bereits früher beim Erscheinen der ersten Hefte Gelegenheit gehabt, uns über die hübsche Sammlung Mélorama in der Weise anerkennend auszusprechen, als das hier Gegebene bei der nicht schwierigen und sehr geschickten Behandlung des Instrumentes schon weiter fortgeschrittenen Schülern oder überhaupt Clavier spielenden Dilettanten mit mäßiger Fertigkeit eine angenehme und nützliche Unterhaltung gewähren kann. Auch vorliegende beide Hefte sind zu diesem Zweck zu empfehlen. Auch Op. 108 ist in leichterer Schreibart gehalten und auf flüchtige Unterhaltung berechnet. Es enthält Uebertragungen der Romanzen: Mon âme à Dieu, mon coeur à toi! und Les oiseaux de Notre Dame von Clapisson und L'ange déchu von Ad. Vogel.

L. Fritsch, Op. 1. Deux Idylles pour Piano. **Magdeburg, Heinrichshofen. 15 Ngr.**

Die beiden Idyllen sind sehr hübsche, mit großer Anspruchslosigkeit auftretende Salonstücke von mäßiger Schwierigkeit, und daher auch für den Unterricht bei weiter vorgeschrittenen Schülern brauchbar. Der Componist zeigt eine ehrenwerthe Kunstgesinnung, Talent und eine nicht unbedeutende Gewandtheit bei Handhabung der Mittel in diesem Op. 1. Die hier angeschlagene solide Richtung weiter verfolgend wird L. Fritsch voraussichtlich noch manches Tüchtige und Beachtenswerthe liefern können.

Constantin Decker, Op. 29. Valse mélancolique suivie de deux Mazourkas pour le Piano. **Magdeburg, Heinrichshofen. 10 Sgr.**

— — —, **Op.** 30. Cinq Morceaux de Salon pour le Piano. **Ebend. 1 Thlr.**

— — —, **Op.** 31. Andante expressivo **(Leb' wohl)** et Allegro appassionato pour Piano. **Ebend. 15 Sgr.**

Es gehören diese Compositionen zu der besseren Unterhaltungsmusik, sie stehen höher als das, was man gewöhnlich unter dieser Bezeichnung versteht. Die Gedanken sind sehr

hübsch und gesund, die Technik ist solid und nicht mit überflüssigen und halsbrechenden Schwierigkeiten überhäuft. Das hervorragendste dieser Werke ist Op. 31, es zeigt sich hier besonders ein productives Talent und ein ehrenwerthes ernstes Streben. Die beiden anderen sind mehr in dem leichten und eleganten Salongenre gehalten.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Hierzu eine Beilage von Schuberth u. Comp., Verlag in Hamburg u. New-York.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig.**

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

P. Mechetti qm. **Carlo** in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Einundvierzigster Band. **№ 19.** Den 3. November 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_2$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Concertmusik.
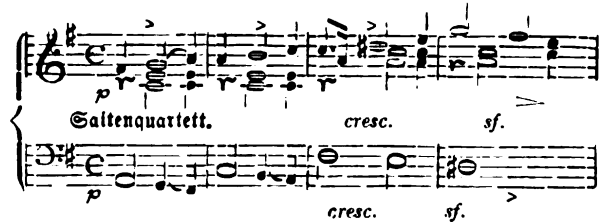
Symphonien.

Joh. J. H. Verhulst, Op. 46. Symphonie für großes Orchester. **Mit dem von dem niederländischen Verein zur Beförderung der Tonkunst ausgestellten Preise gekrönt. — Mainz, Schott. Partitur. Ohne Preisangabe.**
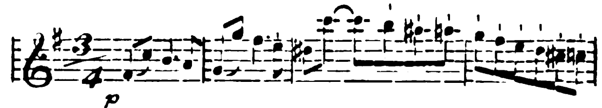
Mehr und mehr entwickelt sich das musikalische Leben in den Niederlanden und scheint dem früheren Glanze nachstreben zu wollen. Als ein wesentliches Förderungsmittel ist der „niederländische Verein zur Beförderung der Tonkunst" zu betrachten. Welche Bedeutung er in der neueren Zeit gewonnen, ist bereits in früheren Nummern dieser Bl. ausführlich besprochen worden. Daß er für die Zukunft noch viele herrliche Früchte zur Reife bringen werde, läßt sich aus dem Aufschwung, den er seit mehreren Jahren genommen, mit ziemlicher Gewißheit schon jetzt prognosticiren. Das Streben, welches er an den Tag legt, ist nur dem Edlen und Hohen in der Kunst zugewandt, und mit bedeutenden Opfern weiß er die einheimischen Talente zu pflegen und ihnen Gelegenheit zu geben zu tieferer musikalischer Ausbildung. Vorzugsweise ist es die deutsche Musik, die in diesem uns stammverwandten Lande gepflegt wird, und diejenigen, welche an der Spitze des musikalischen Lebens dort stehen, haben meist in Deutschland ihre Studien gemacht und suchen den Sinn für deutsche Musik mehr und mehr in ihrem Vaterlande zu wecken und zu beleben. Hat doch bei den neulich abgehaltenen Musikfest in Rotterdam wiederum die deutsche Kunst einen neuen Triumph gefeiert, und derjenige, welcher bei diesem Feste mit der musikalischen Oberleitung betraut war, hat in Deutschland seine musikalische Ausbildung erhalten, Verhulst. Dieser ist es auch, welcher deutscher Musik in seinem Vaterlande immer größere Geltung zu verschaffen sucht, wenn er dabei bis jetzt wenigstens auch nur einseitig verfahren ist, indem er die Schöpfungen der Neuzeit davon ausschließt und nur derjenigen Richtung huldigt, welcher er selbst angehört in seinen Compositionen. — Verhulst hat, seit er aus Deutschland in seine Heimath zurückgekehrt, hinsichtlich der Composition eine große Thätigkeit entwickelt und

manches Werk geschaffen, welches ihn besonders in seinem Vaterlande zu musikalischem Ruf gebracht hat. Seine Natur ist gesund und rüstig und hält ihn von krankhaften Extravaganzen fern. Obschon es seiner musikalischen Erfindungskraft an Genieblitzen und bedeutenden Höhepunkten, an Schwere der Gedanken und ergreifender Tiefe der Empfindung mangelt, so trägt er doch einen reichen Quell lebensfrischer Musik in sich. Am Hervorstechendsten möchte uns Verhulst in seinen Liedern erscheinen, in denen der Niederländer in seiner ganzen Eigenthümlichkeit sich kundgiebt. Die Richtung welche er in Leipzig durch Mendelssohn erhalten, hat er mit einer gewissen Pietät weiter fortgebildet, und wenn er auch nicht als ein Nachahmer Mendelssohn's betrachtet werden darf, so kann er sich doch nicht völlig des Einflusses entschlagen, den die Werke desselben auf ihn geäußert. Schumann'sche Einflüsse machen sich nur wenig bemerkbar. Vorzugsweise tritt uns in seinen geistlichen und Instrumental-Compositionen die Mendelssohn'sche Art entgegen. Das vorliegende Werk, die von dem niederländischen Vereine mit dem Preise gekrönte Symphonie ist mehr als das Erzeugniß tieferer, den Componisten ehrender Studien zu betrachten, als hervorgegangen aus großartiger und genievoller Conception. Die Motive darin, der eigentliche Kern des Werkes, treten nicht mit specifischer Bedeutsamkeit hervor, sie wissen zwar unser Interesse rege zu halten, ergreifen uns aber nicht mit zündender Kraft, ihre Accente schlagen nicht tief genug ein; aber ihr Ausdruck ist edel, ihr allgemeiner Charakter symphonisch gehalten. Der Anlage des Ganzen sieht man eine Idee zum Grunde liegen, ein einendes Band, das der Componist in den vier Sätzen festzuhalten gewußt hat. In der Ausführung der Gedanken, der technischen Verarbeitung derselben zeigt sich, daß der Componist die Meisterwerke dieser Gattung mit Erfolg studirt hat; er wandelt in dieser Hinsicht ganz auf denselben Bahnen, auf denen die Meister der Epigonen-Periode gewandelt sind. Von dem, was in neuester Zeit von einzelnen hervorragenden Größen für diese Art Musik angebahnt worden, finden wir keine andeutenden Spuren, wie denn überhaupt die musikalische Natur des Componisten bis jetzt nur nach der Seite der Tradition hin thätig gewesen, in Form und Inhalt die reformirenden Bestrebungen der Neuzeit ihn unberührt gelassen haben. Gleichwohl ist die vorliegende Symphonie von ihm ein Werk, das auf Achtung Ansprüche machen kann und sich Anerkennung erringen wird, wenn es auch nicht zündende und nachhaltige Wirkung bei den Hörern zu erzeugen vermag.

Die Symphonie beginnt mit einer Einleitung, Largo maestoso, C-Moll, die ein schmerzliches Ringen ausspricht und den ersten Satz aus sich entwickelt. Still und düster hebt sie an und erscheint in ihrem Beginne bedeutsam,



was sich in den nachfolgenden Tacten noch steigert durch den Hinzutritt der Blasinstrumente, bis im 21sten Tacte die Hoboe unter Triolenbegleitung des Streichquartetts ein Motiv vorträgt, das uns einen beschaulichen Rückblick auf eine schöne Vergangenheit, obwohl nicht in hervortretender Eigenthümlichkeit, veranschaulicht, den ein schmerzvolles Drängen wieder unterbricht, bis sich aus ihm der erste Satz, Allegro agitato, emporarbeitet und mit accentuirtem Charakter sich ankündigt



Im Allgemeinen erinnert er in den ersten Tacten an den Anfang des ersten Satzes der Schumann'schen C-Dur Symphonie, doch tritt der Schumann'sche mit größerer Prägnanz und stärkerem Zuge auf. Als eigentliches Motiv des Satzes erscheint obiger Gedanke jedoch nicht, sondern er kündigt gleichsam nur den Charakter des Satzes in allgemeinen Umrissen an, er führt uns nur ein und läßt uns deutlich erkennen, daß der Componist in heroischer Weise seinen Vorwurf ausführen will. Dieß ist ihm auch gelungen; denn das Thema, welches im 21sten Tacte (vom „l'istesso tempo" angerechnet) auftritt, äußert sich energisch,



obschon in diesem Gedanken nichts besonders Neues und Bedeutendes sich ankündigt, sondern nur ein leidenschaftliches Element ohne specifische Eigenthümlichkeit sich ausspricht. Das zweite Hauptmotiv ist folgendes:

Viol. I. Hoboe.

Viol. II. Viola.

Cello.

Bass. pizz.

u. s. w., es ist zwar nicht überaus bedeutungsvoll und von electrisirender Strömung, weil sein Charakter zu pathologisch ist, doch günstig für Durchführung und Verarbeitung. Und in dieser Hinsicht verdient dieser erste Satz vorzügliches Lob. Die beiden Motive sind äußerst günstig für ihre Wirkung verwendet; sie durchdringen einander und wirken durch ihre geschickte und vollgültige Ineinanderwebung mehr als durch ihren gedanklichen Inhalt. Was die Instrumentirung betrifft, so zeigt sich auch von dieser Seite der Componist in einem vortheilhaften Lichte. Ausgenommen da, wo die Leidenschaft mit ihren Accenten heftig einschlägt, finden wir überall des Maßvolle. Es trägt dieser Satz durchaus den Stempel musikalischer Gediegenheit und echt künstlerischer Arbeit in sich und erhält durch seine kunstvolle thematische Ausführung einen eigenthümlichen Schwung, der unser Interesse lebhaft in Anspruch zu nehmen weiß.

Der zweite Satz, Andante (E-Dur) athmet eine frische, wohlthuende Lieblichkeit und Unschuld, seine einfache, sinnige Melodie spricht in rührenden Tönen zu uns und erzählt von jenem seligen Stillleben, wornach sich unsere Seele nach überstandenen Lebensstürmen oft träumerisch sehnt. Die Hoboe trägt in Begleitung von Flöten, Clarinetten, Fagott, Hörnern und dem Streichquartett nach zwei Einleitungstacten das erste Motiv vor,

das hierauf von den übrigen Instrumenten wechselsweise übernommen wird und in schöner harmonischer Verschmelzung mit zarten entsprechenden Begleitungsfiguren erscheint. Hieran reiht sich das zweite Motiv, das von den Bässen, (pizzic.) den Violen und den Fagotts eingeführt wird, wozu die Clarinetten und die Hörner in Sechszehntheilen und die beiden Violinen bald pizzic., bald arco begleiten;

es liegt etwas Drolliges in diesem Thema, das zu dem ersten Motiv seinen vorstechenden Gegensatz bildet. Der Componist schrieb die Bemerkung dazu, „mit Humor"; es streift aber vielmehr an das Komische und Drollige; für den Humor ist es zu derb, und zu schwerfällig einherschreitend. Man erkennt darin in deutlichen Zügen die niederländische Natur. Hinsichtlich der Instrumentirung bietet dieser Satz viele Schönheiten und pikante Wendungen.

Das Scherzo nimmt seinen Anknüpfungspunkt theils aus dem zweiten Motiv des Andante, theils wurzelt es im ersten Satz. Dort (Satz I) finden wir S. 31 der Partitur die Figur in den Bässen, die auch andere Instrumente später aufnehmen,

u. s. w.
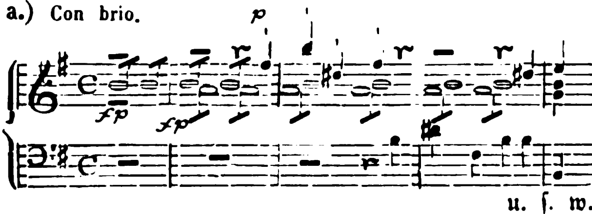
auch der Gang u. s. w.

zeigt Verwandtschaft mit dem zweiten Hauptmotiv des ersten Satzes. Der Grundgedanke des ganzen Scherzo, der sich auch über das andere Thema in der zweiten Hälfte desselben hinzieht, ist folgender:

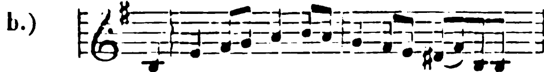
Celli, (Violen 8va alta.)

Die Ausführung und Verarbeitung läßt nichts zu wünschen übrig; auch hinsichtlich der Instrumentirung sind die Farben in feinen, charakteristischen Tinten aufgetragen; nur fehlt der eigentliche Humor darin, es läßt sich hin und wieder mehr eine gewisse Derbheit bemerken, statt desjenigen esprit, der der Romantik des Scherzo eigenthümlich ist. Allein der geistige Zusammenhang mit den beiden ersten Sätzen, das Herauswachsen aus ihnen zu einem selbstständigen, obwohl in ihnen wurzelnden Gebilde zeigt uns den Componisten als Künstler, der sich nicht damit begnügt, lose und locker aneinander zu fügen, was nicht unmittelbar und nach seinem geistigen Wesen nothwendig zusammengehört.

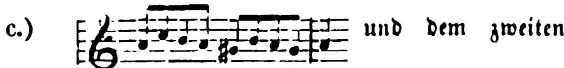
Der vierte Satz nimmt unser Interesse sehr lebhaft in Anspruch. Er zeichnet sich durch Frische und Natürlichkeit aus; in den Motiven pulsirt ein Leben, das uns in seinem fröhlichen Zuge mit sich fortreißt. Das Ganze ist so recht aus einem Gusse entstanden und athmet allenthalben Schwung und Begeisterung. Die Gedanken sind sämmtlich von orchestral-symphonischer Breite und Ausgiebigkeit, sie durchdringen einander und gewähren uns in ihrer Vereinigung und kunstvollen Verschlingung ein schönes Bild geistdurchdrungener Fröhlichkeit, die sich in allen Graden bis zur ungebundenen Ausgelassenheit geltend zu machen weiß. Ihr Anfang reißt uns gleich in medias res; das Streichquartett beginnt allein,



woran sich gleich ein anderes Motiv reiht,
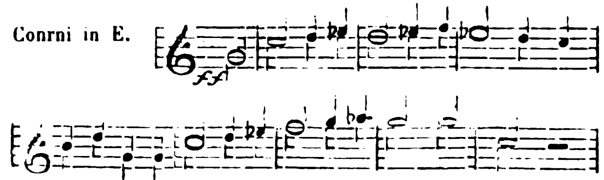


welches in Verbindung mit der Figur:



und dem zweiten Hauptmotiv:



den Kern des Satzes bildet. Die thematische Kunst des Componisten hat hieraus ein Stück zu bilden verstanden, welches die günstigste Wirkung auf den Hörer hervorbringen wird, die eine interessante Instrumentation noch erhöht. Das Motiv b) erhält S. 201 eine neue schwungvolle Bedeutung, indem es von den Hörnern unter Staccato-Begleitung der Flöten, Hoboen, Clarinetten und Fagotte in der Vergrößerung (per augmentationem) vorgetragen wird,



was die Violen in der Dominante aufnehmen. Eine ausgedehntere Anwendung erhält das Motiv d) S. 206 (E-Dur) auf einem Orgelpunkt, der von imposanter Wirkung ist. Schlagend sind auch die beiden Fermaten in D S. 222. Trotz der kunstvollen Verarbeitung der Gedanken ist doch Alles so klar und durchsichtig, so einfach und natürlich, daß dieser Satz wohl durch eben diese Vorzüge und die Frische seiner Gedanken am schlagendsten bei dem Hörer durchdringen wird. Wenn nun auch keine neue Bahnen hinsichtlich der Form und des Inhaltes der Componist betreten hat, so kann doch diese Symphonie als ein tüchtiges Stück geistiger Arbeit die Anerkennung beanspruchen, die es sicherlich auch bei dem Musiker wie bei dem Laien finden wird.

Emanuel Klitzsch.

Briefe aus Frankfurt a. M.

(Schluß.)

Die wesentlichsten Veränderungen im Orchester sind, daß unser erster Flötist Herbold nach kurzer Pensionirung gestorben, der junge Zizold (ein kleiner Drouet) an seine Stelle getreten, und Aloys Baldenecker (ein Neffe unseres ebenfalls pensionirten Chordirectors Nicolaus Baldenecker) nach Wiesbaden als erster Geiger, und wenn ich nicht irre als zweiter Musikdirector oder Concertmeister übersiedelt ist. Ein jedenfalls herber Verlust für das erste Pult.

So weit, was sich seit meinem letzten Bericht geändert haben mag. Welche Stützsäulen unsere Anschütz, Hoffmann, Dettmer und Auerbach der hiesigen Oper sind, und endlich was Hassel (abgesehen von

seinen Engländern und Hampelmanns u. s. w. im Schauspiel) in seinen chargirten Opern-Charakteren z. B. Schlosser Babtiste, Signor Astucio, Doctor Bartholo u. s. w. ist, sind der Welt bekannte Dinge.

Von Novitäten weiß ich Ihnen nichts mitzutheilen, als daß, durch die Theilnahme die Lohengrin, namentlich aber Tannhäuser hier erwecken, von der Inscenirung des fliegenden Holländers die Rede ist, und „Die Weiber von Weinsberg" von G. Schmidt und die neueste Oper von dem thätigen Herzog von Coburg auf dem Ambos liegen.

Zu Göthe's „Faust" und selbst zu Schiller's didaktischem Gedicht „Die Glocke" haben wir auch die Musik von Radziwill und Lindpaintner gehabt. Mögen die Leute auch noch so entzückt thun, oder es auch wirklich sein; ich bin mit dieser Zudringlichkeit der Frau Musica durchaus nicht einverstanden, weil sie in den meisten Fällen mehr stört, unterbricht und aufhält, als fördert und den Geist des Dichters hebt, weil sie das Wort mehr verschlingt als unterstützt und commentirt. Selbst im Struensee stört sie häufig, trotz ihres combinirten und complicirten Werthes. Die Musik zu Egmont und zum Sommernachtstraum? à la bonne heure! Da wird sie zu einem vollständigen Integral. Da wächst sie gleichsam aus dem Fleische der Dichtung heraus. Am allerlästigsten wird sie in Schillers Glocke, und ich glaube ich müßte der Schwätzerin immer auf's Maul schlagen und ihr zurufen „ei so schweige doch einmal still!" Ist hier die Musik gut, so zieht sie die Aufmerksamkeit vom Text ab, ist sie es nicht, so wird sie überflüssig. Und soll denn dem Beschauer gar keine Zeit gelassen werden zum Nachdenken und Nachempfinden? Muß, wie bei der Oper, ein Eindruck den andern verwischen und verschlingen? Hat Schiller's Wort seine That und Bedeutung verloren, daß es eines Commentars bedarf? Beethoven würde sich im Grabe herum drehen, wenn man das Verhältniß umkehrte und die Universalsprache seiner Symphonien durch Worte verdollmetschen wollte, die zu sagen schienen: „das soll ein Hirtenfest sein", oder „so stirbt ein Held" u. s. w. Göthe's Faust nun gar ist eine halbe Oper geworden und dazu noch mit getheiltem Styl. Selbst der Geist singt. Wenn sich aber die Musik in den Geist mengt, so muß auch Geist in der Musik sein. Mein Gott! haben wir denn nicht Opern? haben wir nicht den Spohr'schen Faust, und besitzen wir nicht Romberg's Glocke? Haben wir nicht überhaupt der Musik schon mehr als zu viel? und verliert die eigentliche Oper dadurch nicht ihren Werth? Faust sagt im ersten Act: „Welch ein Schauspiel!" Das ist falsch. Er sollte sagen „welch ein pasticcio von Gedanken, Chören, Lieder, Entr'acts und Tableaux ist das?!" Und dazu .... solche Ostergesänge würden mich wenigstens nicht abgehalten haben den Giftbecher zu leeren. Es mag sein, daß die Versinnlichung der Hauptmomente des Schiller'schen Gedichtes durch lebende Tableaux einen eigenen Reiz ausübt. Auch mich hat die Zusammenstellung so vieler Künste und Kräfte sinnlich angeregt. Aber lieber sitze ich doch daheim auf dem einsamen Sopha, versenke und erhebe meine Gedanken ohne äußeren Flitter in meine Dichtung. Geht das Ding so fort, so werden wir bald kein selbstständiges Schauspiel, selbst kein reines Gedicht mehr haben! Deshalb suum quique!

Unsere Concert-Saison hat auch bereits begonnen ihre tausend Gelenke zu regen, und die Luft wird immer schwüler. Den Anfang machte die ganz famose Pianistin Arabella Goddard aus London, die in einer Eliason'schen Matinée Beethoven, Mendelssohn und Bach mit einer Sicherheit und Ruhe vortrug, die weit über ihr Alter gehen, denn das schöne Kind mit seinen geistvollen sinnigen Augen mag kaum 17 Jahre zählen. Ohne sich selbst im geringsten zu bewegen, erregt sie doch gewaltig durch ihr Spiel, und wer sie nicht sieht, glaubt das Schifflein ihres Vortrags auf brausendem Meere. Fürwahr eine seltene Erscheinung. Wohl im Besitze von favorisirten Salon-Stücken und manchem Cheval de Bataille (und sie spielt alles auswendig) blieb sie doch ihrer classischen Richtung getreu. Sie erkannte sogleich ihre Umgebung, denn im Salon Eliason's versammelt sich immer eine musikalische Elite. Eine andere Künstlererscheinung im Vergleich mit dieser von der heterogensten Art hat mich im Hause Mozart bei Carl André in der Person des Breslauer Organisten Hrn. Adolph Hesse höchlichst überrascht. Eine ältliche colossale Gestalt gleichsam aus den Zeiten Händel's und Jomelli's mit der Faust eines Götz von Berlichingen. Er spielte Chopin und sich selbst mit Fingern wovon einer fast zwei Tasten deckte, und dennoch mit einer Eleganz, Präcision und Fertigkeit, die alle Zuhörer in Erstaunen setzte. Namentlich brillant war seine linke Hand die wie eine Locomotive über die Tasten rauschte. Das ist der Zauber der Schule und des Geistes.

Unser junges Deutschland der Musik hat so eben einen Verlust in der Person des Hrn. Eduard Hecht erlitten, den ich trotz seiner Jugend schon unter die Adepten zähle, denn da ist reine Ursprünglichkeit. Er hat sich hier besonders dadurch ausgezeichnet, daß er — nie Concerte gab, aber nichts destoweniger durch sein Spiel in Privatzirkeln sein ernstes und solides Streben bekundete. Ob er in Manchester den Blüthenstaub des holdseligen Clavierpräceptoriats abschütteln will, oder was sonst seine Pläne sein mögen, ist mir nicht be-

kannt. So viel aber ist gewiß, daß er nicht feiern wird, und wir bald von ihm hören werden. Drei Salon-Pièeen (und wer schriebe die jetzt nicht!) die so eben bei Schott in Mainz erschienen sind, empfehle ich dem Kriterium Ihres Blattes. Einen guten Zuwachs an ernster Doctrin haben wir in der Person des Hrn. Joseph Kunkel erhalten, welcher kürzlich einen Cyclus in Compositions- und Harmonielehre eröffnet hat. Sein so eben bei Göpel in Stuttgart erschienenes Werk „Sammlung auserwählter vierstimmiger Gesänge für Männerstimmen" (wohl gegen 200 guter älterer und neuer Lieder) verdient Lob und Beachtung. Nicht minder liegt ein bei Körner in Leipzig erschienenes Büchlein „Liederquelle" vor mir, das mir viel Vergnügen macht. Es sind 25 von Carl Enslin (einem hiesigen Schulmanne) gedichtete Lieder für die Jugend mit ein-, zwei- und dreistimmigen Original Compositionen meistens von Frankfurter Componisten gefertigt. Das Ganze ist geordnet und herausgegeben von Benedict Widmann. Spätere Hefte sollen folgen. Vielleicht bespricht es einer Ihrer Berichterstatter?

Gegenwärtig gastirt die Sängerin Leisinger-Würst vom Hoftheater zu Braunschweig, und wie es heißt auf Engagement. Sie trat bis jetzt als Lucrezia, Recha und Fidelio auf, und zwar in lauter Rollen unserer Anschütz, woraus hervorgeht, daß diese beiden Damen mit einander concurriren und alterniren werden. Wenn das aber glatt abläuft will ich's loben. In Frau Leisinger vereinigen sich so viele gute Eigenschaften, daß sie schon in dieser Beziehung eine seltene Erscheinung ist. Vor allen Dingen ist sie eine schöne junge Frau mit runden Formen und einem Diapason von zwei vollen Octaven und darüber. Sie ist dramatische Sängerin und weiß jedem Ton und jedem Worte durch Spiel und Mimik Geltung zu verschaffen. Sie spielt mit Leidenschaft und Geist, und doch ist jede Bewegung dabei berechnet. Es ist ein seltener Complex in ihr von Talent und raffinirter Kunst. Sie will den Effect und bringt ihn auch hervor. Im Bewußtsein dieser Vorzüge thut sie daher des Guten auch wohl u viel. In Bezug auf Wohllaut der Stimme, auf Intensität und künstlerisches Maaß, wie überhaupt auf eine Gesangeskunst, die des Scenenschmuckes nicht bedarf um zu glänzen, mit einem Wort: in Bezug auf die Harmonie des Ganzen steht sie unserer Anschütz bei weitem nach. In den beiden ersten Rollen machte sie große Eroberungen; in der Letzten erlaubte sie sich tadelnswerthe Freiheiten gegen den Genius Beethoven's, und fehlte ihr auch Ausdauer und durchgehends reine Intonation. Sie konnte trotz ihrer glänzenden Momente in dieser Rolle dem tiefern Beschauer nicht genügen.

So weit was sich in nuce und ohne Schminke über einen so delicaten Punkt sagen läßt. Eigentlich bedürfen wir einer Coloratur-Sängerin à gran casco, bedürfen Königinnen der Nächte und Prinzessinnen im Glanz der Sonne, bedürfen Winter'sche Elviren und Mozart'sche Constanzen. Da Frau Jagels-Roth und die kleine Miß Bywater diese Argumente nicht lösen konnten, so war dies Fach vacant. In wie fern Frau L. dasselbe mit dem unserer Anschütz ohne Conflicte in Verbindung bringen wird, muß die Zukunft lehren.

Das allerletzte Ereigniß ist das am vergangenen 8ten October im Circus-Renz abgehaltenen Monstre-Concert zum Besten der verunglückten Schlesier, welches auch so besucht war, daß es an 3000 fl. eingetragen hat. Wenn man bedenkt, daß sämmtliche hier stationirende Militair-Kapellen und Liedervereine in diesem geschlossenen Raum ihre Organe losließen, so ist die Wirkung vorauszusehen. Die instrumentalen Glanzpunkte sollen gewesen sein der Brautchor zu Lohengrin und die Ouvertüren zu Lefzwigny's Tannhäuser, zu Marco Spada und der Stummen von Portici. Ich selbst habe mich aus nervösen Rücksichten gefürchtet dieser Sitzung beizuwohnen, kann also über den artistischen Werth dieses Concerts nicht urtheilen.

Somit hoffe ich meinen chromatischen Kunstbericht nicht uninteressant beschlossen zu haben.

Im October. Erasmus.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Frau Clara Schumann veranstaltete am 23sten October ein Concert im Saale des Gewandhauses, das ein ganz besonderes Interesse durch die Vorführung von zwei neuen Compositionen Robert Schumanns erhielt. Es waren diese ein Concertstück für Pianoforte und Orchester und „Das Glück von Edenhall", Ballade von Uhland, für Soli, Männerchor und Orchester. Ersteres ist ein glücklich concipirtes, geistvoll ausgeführtes Tonstück, in dem uns aus jeder Note

Schumann's Eigenthümlichkeit und Genialität in unverkürzter Frische und Anmuth entgegentritt. — Nicht weniger bedeutend erschien uns die Composition der Ballade „Das Glück von Edenhall", frischer wenigstens als Manches in den letzten Jahren von Schumann gehörte; es ist dieselbe eine werthvolle Bereicherung der Concertmusik, wie sie unsere Zeit und der unabweisbare Fortschritt verlangen, der auch nach dieser Seite hin mit Eifer verfolgt wird und nur an der bequemen Stabilität, in der sich unsere großen Concertinstitute im Allgemeinen gefallen, leider immer noch ein großes Hinderniß findet. Der Stoff dieser in dramatischer Form gehaltenen Ballade ist auf das glücklichste aufgefaßt und musikalisch wiedergegeben. Es wird dem Hörer hier ein großartiges romantisches Gemälde aufgerollt, in dem jeder einzelne Zug meisterhaft ausgearbeitet ist, alle Personen und Situationen in das vortheilhafteste Licht gestellt sind und das Ganze in einem entsprechenden etwas düster glänzendem Colorit erscheint. Die Ausführung des Werkes war eine sehr lobenswerthe: die Soli sangen die HH. Schneider, Behr und Langer, die Chöre die Mitglieder des Pauliner Sängervereins. — Die Tonstücke für Pianoforte, welche Frau Schumann außer dem erwähnten Concertstücke vortrug, waren: Andante und Scherzo aus der Sonate in F-Moll von Brahms, das Weber'sche Concertstück, Nocturne von Chopin, Tarantella von St. Heller und als Zugabe am Ende des Concertes das Lied ohne Worte in C-Dur von Mendelssohn aus dem sechsten Hefte. Es bedarf wohl kaum der Erwähnung, daß die Künstlerin in jeder dieser Pièces ihre vollendete Meisterschaft allseitig bewährte. — Die Ouvertüre zu „Genovefa" eröffnete das Concert, die zu Gehör gebrachten Solo-Gesangsvorträge bildeten das von den HH. Schneider und Behr sehr brav ausgeführte Duett des Orest und Pylades aus „Iphigenia" und drei in englischer Sprache von Frl. Stabbach gesungene Lieder, die sich beiläufig neben den übrigen Leistungen des Abends ziemlich dürftig ausnahmen und ohne alle höhere Berechtigung gerade in diesem Concerte erschienen.

Einer der besten hiesigen Gesangvereine für gemischten Chor, der Orpheus, feierte am 21sten October sein fünfundzwanzigjähriges Jubiläum mit einem im Saale des Hôtel de Pologne veranstalteten Concert vor einem eingeladenen Publikum. Das Programm desselben war folgendes: Ouvertüre zu „Iphigenia"; Gruß an die Versammlung vom Vicedirector des Vereins gesprochen; Kyrie und Gloria aus einer Messe von André; Lauda anima, Offertorium von Hauptmann; der 95ste Psalm von Mendelssohn: Festrede vom Vorsteher des Vereins; vierstimmiges Lied von Esser; Vorspiel zur Oper „Hans Heiling". Die Ouvertüre ward von dem Riede'schen Musikchor recht brav ausgeführt, der Gruß an die Versammlung, ein Gedicht, sehr gut gesprochen. Die interessantesten musikalischen Nummern des Programms waren das Kyrie und Gloria von André und Hauptmanns Composition. Letztere besonders ist ein sehr werthvolles, lebensfrisches und in ächt religiösem Geiste geschriebenes Werk, das in der trefflichen Ausführung von der nachhaltigsten Wirkung war. Der Mendelssohn'sche Psalm, schon wegen seiner Länge hier weniger am Platze, trat gegen die unmittelbar vorhergegangenen Tonwerke etwas zurück und wirkte augenscheinlich ermüdend, ebenso wie auch das auf die lebendige Darstellung auf der Bühne berechnete Vorspiel zu Hans Heiling. Die Festrede des Vorstehers frischte durch den beigemischten harmlosen Humor die etwas erschlafften Lebensgeister der Versammlung wieder auf. Der Redner gab eine gedrängte Uebersicht über die Geschichte des Vereins und statistische Notizen, die theilweise auch für Nichtmitglieder nicht ohne Interesse waren. — Die Ausführung sämmtlicher Vocal-Compositionen sprach abermals für die anerkannte Tüchtigkeit des Vereins, den wir zu seiner bisherigen Wirksamkeit nur Glück wünschen können. Bei dem ernsten Streben der Mitglieder und der tüchtigen Leitung, unter der der Orpheus seit seinem Bestehen gestanden hat, läßt sich erwarten, daß derselbe auch fernerhin den eigentlichen Zweck von dergleichen Associationen — für das Höhere in der Kunst auch in weiteren Lebenskreisen thatkräftige Propaganda zu machen — unverrückt im Auge behalten wird.

Schließlich erwähnen wir noch in Kürze, daß endlich einmal wieder eine Opern-Novität auf unserer Bühne erschien — aber sie war auch danach! Adams „Giralda" heißt diese kostbare Errungenschaft. Wir haben in unserem Leben Vieles hören müssen, auch allen möglichen Schund, den die Opern-, Concert-, Salon- und Tanzmusik aufzuweisen hat — diese Giralda ist aber das Schofelste, was uns je vorgekommen. Flotow's Martha und Indra sind gegen diese Lüderlichkeit und Talentlosigkeit classische Werke, ja der untergeordnetste deutsche Tanzcomponist — das sind wir überzeugt — würde sich schämen, mit solchem Zeug hervorzutreten. Das Libretto ist ächt Scribeisch — mit Geschick gemacht, aber voller Dummheiten, plumper Unwahrscheinlichkeiten und Equivoquen. Dieses Opus hat übrigens schon längere Zeit auf das Erscheinen im hiesigen Lampenlicht gewartet. Hrn. Kapellmeister Rietz war es gelungen, sich vor der Aufführung der in der Berliner Musikzeitung des Hrn. Bock stets mit gesperrten Lettern ausposaunten Giralda zu schützen, der neue Capellmeister, Hr. Witt, mußte aber in den sauren oder vielmehr faulen Apfel beißen. Die Ausführung war im Allgemeinen eine gute. Frau Schütz-Witt gastirte als Giralda; ihre etwas zarte, aber sonst wohlklingende Stimme war sehr angegriffen und konnte deshalb nicht zur Geltung kommen, doch führte sie die sehr schwierige und unsangbare Partie mit sehr anerkennenswerther Technik durch und zeigte sich auch im Spiel gewandt.

Viertes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses am 26sten October. Die Orchesterwerke dieses Concertes waren Concert-Ouvertüre in D-Moll von Fr. Hiller und die D-Dur-Symphonie von Beethoven, welche letztere seit langen Jahren aus dem Kreis der aufzuführenden Werke ausgeschlossen war und die daher diesmal um so lieber gehört und

mit großer Theilnahme verfolgt wurde. Frl. Stabbach sang Recitativ und Arie aus der Oper „Rinaldo" von Händel und eine Mozart'sche Concertarie. Obwohl erstere Leistung jedenfalls zu den besseren zählt, was wir bis jetzt von dieser Sängerin hörten, so müssen wir doch bekennen, daß sich immer mehr und mehr das Ungenügende Frl. Stabbach's herausstellt und daß wir das in diesen Blättern früher ihr gespendete, wenn auch sehr relative Lob, noch reduciren müssen. Frl. Stabbach steht im Technischen noch zu weit zurück, um sich an Gesangscompositionen größerer Form oder gar an colorirten Gesang wagen zu dürfen. — Hr. Concertmeister Raimund Dreischock spielte das Beethoven'sche Concert. Für die Wahl dieses Werkes können wir ihm nur dankbar sein. Was die Ausführung betraf, so war diese im Allgemeinen sehr befriedigend auch nach geistiger Seite hin. Einige kleine Unsicherheiten — namentlich gegen den Schluß hin — mögen in der Größe der Aufgabe Entschuldigung finden. —

Ein Hr. Joseph Maria Homeyer aus Hannover, der sich „Kapellmeister Sr. Königl. Hoheit des Herzogs von Lucca" nennt, gab am 27sten October in der Thomaskirche ein „historisch-geistliches Concert", in welchem er alte Kirchenmelodien mit eigenhändiger Harmonisirung, Orgelcompositionen von P. Martini und Sebastian Bach und ein eigenes Machwerk für die Orgel: „das jüngste Gericht" vorführte. Wir begreifen nicht, wie man es wagen darf, mit einem solchen Orgelspiel und einem solchen hors d'oeuvre, wie „das jüngste Gericht", vor die Oeffentlichkeit zu treten. Es erinnerte uns diese Art von Musikmacherei an den bekannten Vincenz Nardini, schaudervollen Andenkens. F. G.

Man schreibt uns aus **Paris** unterm 5ten October Folgendes über die Zurücktritt von Seghers von der Direction der Cäcilien-Concerte: Seghers hatte seine Demission eingereicht. Man würde sie sicher nicht angenommen haben, wenn dieser Orchesterchef von unzweifelhaftem Talent nicht in vieler Hinsicht pedantisch wäre. — Barbereau ist ihm gefolgt — wir zweifeln, daß es für lange Zeit sei. Denn der Cäcilien-Verein schlägt jetzt auf einmal eine so complett „classische" Richtung ein, daß man für seine „Zukunft" allerdings besorgt sein muß. — Mit den, zwar bewundernswerthen, aber leider nur zu bekannten Werken von Haydn, Mozart und Beethoven erster Periode, von Méhul, Cherubini und anderen älteren Meistern der französischen und italienischen Schule, kann der Cäcilien-Verein seine bisherige Existenz weder erhalten, noch viel weniger eine neue sich schaffen. Denn in der Aufführung solcher „classischer" Werke wird man niemals mit dem Conservatoire concurriren können. Was dagegen den Cäcilienverein in Paris bisher einzig in seiner Art machte, war gerade die Bevorzugung der neueren und neuesten Musik Deutschlands und Frankreichs, so weit sie auf solidem Grunde, auf lebenskräftigen, zukunftsfähigen Elementen basirte. Dieses Moment hinwegnehmen, und rückwärts schreitend sich der Classicität in die Arme werfen — heißt einen Fehlgriff thun, der sich früher oder später empfindlich rächen wird. Denn ich sehe den Zeitpunkt herannahen, wo ungeachtet der Schönheit des „Vergangenen", auch bei uns Jedermann seine Blicke der „Zukunft" zuwendet. Man kann behaupten, daß in Frankreich dieser Moment bereits gekommen sei; daß wir in Erwartung des neuen Messias unsere Lampen und Lämpchen schon angezündet halten, um den Verheißenen würdig zu empfangen. Denn Sie dürfen nicht glauben, daß in Paris nur lauter „thörigte Jungfrauen" leben! — Bis der Messias aber — vielleicht aus Deutschland — kommt, fährt die Mittelmäßigkeit in bisheriger beliebter Weise fort, das Genie zu bekämpfen. Berlioz, von der Thüre der französischen Akademie zurückgewiesen, zu Gunsten eines Clapisson — scheint mir eine der charakteristischsten Züge jener stets so zahlreichen Coterie zu sein, die nur von den Brocken ihr Leben fristet, welche die wahrhaft großen Menschen unter den Tisch werfen. Beneidenswerthe Mittelmäßigkeit! Würdiges Vorurtheil! Göttliche Routine! Wie lange wird Euch Dreien, die Ihr immer einig mit Euch selbst und mit der Welt seid — wie lange wird Euch die Gegenwart noch gehören? — — — Die Zukunft gehört Euch nicht — das ist nicht nur Ihr Glaubensbekenntniß in Deutschland, sondern auch das der Fortschrittspartei im Ausland, und nicht weniger das Ihres Freundes

Elcomal.

Man schreibt uns aus **Dresden**: „In dem Concert, welches der Violinist Louis Eller aus Graz in Dresden veranstaltete, kam zum ersten Male die Ouvertüre und der Marsch zu Shakespeare's „Julius Cäsar" von H. v. Bülow zur Aufführung. — Die Ouvertüre ist breit und großartig angelegt, sehr melodiös und effectvoll. Die hiesige Local-Kritik fand es für gut, völliges Stillschweigen über dieses neue bedeutende Werk zu beobachten; allerdings das Beste, was sie thun konnte. Eller's Spiel hat den allgemeinsten Beifall gefunden. Sonst ist Nichts Neues von Interesse zu berichten, außer, daß sämmtliche Preise im Dresdner Hoftheater, (die allerdings im Vergleich mit anderen Hoftheatern auch zu niedrig waren) erhöht werden sollen. Der König Johann hat den großen Zuschuß, welcher aus der Privatschatoulle des verstorbenen Königs alljährlich der Theatercasse zufloß, bedeutend vermindert. Um den Ausfall zu decken, erhöht man nunmehr die Preise. Doch dürfte diese Finanzoperation weder ausreichend, noch besonders geeignet sein, die Einnahme zu erhöhen. Man verabschiede unnütze Mitglieder mit hohem Gehalt, man gebe mehr neue und bessere Opern, das dürfte mehr nützen und helfen, als eine erhöhte Besteuerung des Publikums, ohne ihm erhöhte Vortheile und geeignete Entschädigung zu bieten — Um dem minder begüterten Publikum anderweit Ersatz zu verschaffen, soll ein Volkstheater auf der Waisenhausstraße unter den Auspicien des Directors vom Reisewitzer Sommertheater, Nesmüller, erbaut werden! —

St.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Die italienische Oper in Paris, unter Direction von Ragoni, ist am 15ten October eröffnet worden. Primadonnen sind die Damen Frezzolini, Barghi und Bosio, lauter unbekannte Größen. Mario kommt natürlich nicht, da er in Amerika singt; erster Tenor ist statt seiner Beaucardé. Ronconi wird durch Graziani ersetzt. Ferner sind engagirt die Herren Bettini, Rossi und Dalle-Aste (früher in Dresden), die Damen Gassier und Ernesta Grisi. Eröffnet wird die Opernsaison mit Rossini's „Othello". — Man klagt in Paris allgemein darüber, daß das Programm der italienischen Oper weder eine einzige hervorragende Gesangsgröße, noch eine einzige musikalische Novität von nur einigem Werth nennt. Die „Saisons" der italienischen Opern scheinen nunmehr auch in Paris, wie in Wien, Berlin ꝛc. für immer „vorüber" zu sein. Wir finden das höchst „zeitgemäß"! —

Louis Lacombe wird im November eine neue Kunstreise nach Deutschland antreten. Er wird diesmal hauptsächlich Süddeutschland und Oesterreich berühren, und längere Zeit in Wien verweilen.

Der Violinist Camillo Sivori reist jetzt in Spanien. Er gab mehrere Concerte in Madrid mit großem Succeß, in Gegenwart des Hofes, und wurde sodann in Sevilla, wo er in einer Woche vier Mal concertirte, von der Gesellschaft der heiligen Cäcilie mit Serenaten und Fackeln gefeiert. Ein reicher Dilettant ging in seinem Enthusiasmus so weit, Hrn. Sivori einen goldenen Lorbeerkranz zu überreichen. Das ist wenigstens ein solider Enthusiasmus — was wird aber die heilige Cäcilie dazu gesagt haben? — Sivori beabsichtigt, noch Valenzia, Cadix, Xeres, Malaga und Gibraltar zu besuchen. —

Der Director Witte in Pesth hat Staudigl für die ganze Wintersaison zu Gastspielen engagirt.

Das clavierspielende Wunderkind Napoleon aus Paris wird in diesem Winter Deutschland bereisen. Engel in Berlin soll den jungen Napoleon gleich auf ein Dutzend Concerte bei Kroll engagirt haben. Nur immer en gros — das Geschäft ist sicherer! —

In Cöln haben die Gesellschaftsconcerte begonnen. Frau Nissen-Saloman sang darin, Ferd. Hiller spielte eine Scene für Pianoforte und Orchester.

In Rotterdam ist ein junger erst 16jähriger Violinspieler Naret-Koning in einem Concert mit großem Beifall aufgetreten. Er spielte Spohr's Gesangsscene und ein Concertstück von David. Auch eine 12jährige Pianistin, Eugenie de Roode, eine Schülerin von Herz in Paris, spielte mit Beifall.

Neue und neueinstudirte Opern. Im Theater Allieri in Florenz ging eine neue italienische Oper „Rogiero" von Cosentino in Scene. In welchem Genre diese Composition sein mag, kann man sich ungefähr denken, wenn man die Urtheile italienischer Blätter darüber liest. Die „Gazetta musicale di Napoli" nennt die Oper „ein großes Duett für Posaune und große Trommel, mit Begleitung des Orchesters und einiger Gesangstimmen ad libitum!" — Man muß gestehen, daß Verdi's Beispiel in Italien die besten Früchte zu tragen beginnt!

Das vielbesprochene Trauerspiel „Adrienne Lecouvreur", welches Scribe für die Rachel geschrieben hat, und dessen letzter Act eine einzige Vergiftungsscene durch alle Stadien des Menschenmöglichen und Unmöglichen ist — verfiel nunmehr auch dem Schicksal, in italienische Musik transponirt zu werden. Ein moderner Mucius Scävola, ein Herr Emmanuele Muzio, holte die Kastanien aus dem Feuer. Dieser „Jüngling von vorzüglicher Begabung", wie ihn die „Gazzetta de' Teatri" nennt, betitelte seine Oper „la Sorrentina". Schon eine andere Oper „la Claudia" ging von ihm in Scene, eine dritte schreibt er jetzt für die Mailänder Scala. — Fruchtbar sind diese italienischen Componisten zum Erschrecken, aber glücklicherweise sind es lauter Eintagsfliegen!

In Triest ist eine neue Oper „Bianca Capello" von Randegger gegeben worden.

Unter den Opern, welche die Italienische Oper in Paris im nächsten Winter zu geben verspricht, werden folgende namentlich hervorgehoben, die für Paris noch neu sind: „Rigoletto" und „Il Trovatore" von Verdi, „der letzte Clodowinger" von Pacini, „Leonora" von Mercadante und „Don Bucefalo" von Cagnoni. — Italienische Journale wollen aber auch wissen, daß Verdi speciell für die Pariser Oper ein neues Opus in Arbeit habe, und zwar — den König Lear! — Der hatte uns gerade noch gefehlt! —

Am 15ten October wurde Wagner's „Fliegender Holländer" in Weimar zum ersten Mal in der neuen Saison gegeben. Die vorzügliche Aufführung wurde vom Publikum mit lebhaftester Theilnahme aufgenommen, die Träger der Hauptpartien des Holländers und der Senta, Hr. und Frau v. Milde, wurden nach dem zweiten Act mit Enthusiasmus gerufen. — Die Gemahlin Richard Wagner's, welche zum Besuch ihrer Familie seit einigen Wochen in Deutschland verweilt, keineswegs wie man meint, um eine Aufführung des Tannhäuser in Berlin zu vermitteln, wohnte dieser Vorstellung bei. —

Cherubini's „Wasserträger" wird in Weimar neu einstudirt. Die Proben haben bereits begonnen.

Auszeichnungen, Beförderungen. Der Clarinettist Cavallini ist in Petersburg zum Solisten des Kaiserlichen Theaters und zum Professor im Liceum ernannt worden. Außer sehr bedeutendem Gehalt erhält Cavallini jährlich noch drei Monate Urlaub und ein Beneficeconcert. — Im vorigen Jahre blies Cavallini noch vor dem Badepublikum in

Baden-Baden in einem Promenaden-Concert im Freien! So ändern sich die Zeiten.

Denen, welche Louis Böhner in Gotha kennen, wird die Notiz nicht ohne Interesse sein, daß derselbe noch kürzlich eine Symphonie componirt hat, die er dem Kaiser Napoleon widmete und zusendete. — Er erhielt dafür ein gnädiges Handschreiben und einen ganz respectablen Ehrensold, welcher dem alten Veteranen aus der Restaurationsperiode nicht minder willkommen gewesen sein mag.

Der namentlich als Architekt berühmte Künstler, Professor Semper, der Erbauer des Dresdner Hoftheaters ꝛc., wurde von London, woselbst er sich seit 1849 niedergelassen hatte, an die neubegründete eidgenössische polytechnische Schule in Zürich als Professor berufen, und ist daselbst bereits eingetroffen.

Musikalische Novitäten. Liszt's große Instrumental-Symphonie „Faust" ist vollendet, und wird in Weimar in nächster Zeit in einer Probe (nicht öffentlich) aufgeführt werden. — Liszt's „Symphonische Dichtungen" werden aber in Hannover und Braunschweig zuerst zur Aufführung kommen.

Hans v. Bülow hat im Verein mit Edmund Singer zwei große Concertduos componirt, welche bei Schott in Mainz erscheinen werden. Das erste Duo behandelt ungarische Motive aus der Oper „Ilka" von Doppler; das zweite Duo ist eine geistvolle Verarbeitung von vier Hauptmotiven (Venusberg, Hirtenlied, Finale des ersten Actes und Duett zwischen Heinrich und Elisabeth) aus Wagner's Tannhäuser. —

Robert Schumann's Ouvertüre zu „Julius Cäsar", welche vor zwei Jahren im Leipziger Gewandhaus aufgeführt wurde, erscheint nächstens, sowohl für Orchester als im Clavier-Arrangement, bei Litolff in Braunschweig.

Bei Härtel sind neun Ouvertüren von Cherubini — zu Ali Baba, Abencerragen, Medea, Wasserträger, Elise, Faniska, Lodoiska, Anacreon und zum Portugisischen Gasthof — in Partitur erschienen. Diese Ausgabe zeichnet sich ebenso durch Eleganz wie durch Billigkeit (à Ouvertüre 1⅓ Rthlr.) höchst vortheilhaft aus.

Bei Schlesinger erscheinen zwei Albums mit Original-Compositionen für Gesang und Clavier zum Besten der Schlesier, mit Beiträgen von Liszt, Meyerbeer, Dorn, Carl Löwe, u. A.

Literarische Notizen. Von E. T. A. Hoffmann's berühmten „Phantasiestücken", welche mit einer Vorrede von Jean Paul zum ersten Mal 1814 erschienen, schon damals förmliche Epoche machten, und jetzt ein Gemeingut der deutschen Nation geworden sind, ist bei Brockhaus die 4te Auflage in zwei Theilen soeben neu erschienen. Zu bedauern ist nur der hohe Preis (3 Rthlr.) der neuen Ausgabe, welcher die Anschaffung dieses classischen Werkes nicht Jedem möglich macht, während in neuerer Zeit im Allgemeinen das höchst anerkennenswerthe Streben renommirter Verlagshandlungen dahin gerichtet ist, die Anschaffung classischer Werke durch überraschend billige Preise Jedermann zu ermöglichen.

In Turin ist ein neues Journal „für Literatur, Musik und schöne Künste" erschienen. Es führt den Titel „Il Trovatore". — Sollte dieser Titel vielleicht eine zarte Anspielung auf die Sympathie sein, welche das neue Journal für den „Trovatore" von Verdi empfindet? dann dürften Literatur, Musik und schöne Künste mit diesem Journal sehr übel berathen sein.

In Florenz erscheint gleichfalls ein neues Kunstjournal unter dem Titel „L'Indicatore Teatrale" (Theater-Anzeiger).

Vermischtes.

Die Zeitungen berichtigen jetzt die jüngst verbreiteten Gerüchte über Rossini's Gesundheitszustand. Er war sieben Monate hindurch leidend und ist auch jetzt noch nicht ganz wiederhergestellt, die Gesundheit und Frische seines Geistes aber hat nicht gelitten.

Kritischer Anzeiger.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Saiten- oder Blasinstrumente mit Pianoforte.

M. Brosig, Op. 18. Deux Nocturnes pour Violoncelle et Piano. **Offenbach, André. 1 Fl. 12 Kr.**

Es liegt uns von diesem Werke keine Partitur vor; wir dürfen uns demnach kein vollgültiges Urtheil über dasselbe erlauben. Soviel als wir aus den Stimmen sehen konnten enthalten diese Nocturnen ansprechende Motive und sind sie in beiden Instrumenten mit Sachkenntniß und Geschick gefaßt.

G. d'Arien, Op. 3. Barcarole für das Violoncell mit Begleitung des Pianoforte. Hamburg, Jowien. ½ Thlr.

Ein ansprechendes, jedoch ein höheres Streben nicht verrathendes Salonstück, das leicht ausführbar in beiden Instru-

menten gesetzt ist. Das Pianoforte begleitet in hergebrachten Figuren den Gesang des Violoncells.

G. Goltermann, Op. 17. Romance pour le Violoncelle avec accomp. de Piano. **Offenbach, André. 45 Kr.**

Die Romanze entspricht dem Zwecke eines Unterhaltungsstückes der besseren Richtung. Die Principalstimme ist geschickt und wirkungsvoll gesetzt, die Pianofortebegleitung nicht ohne Interesse.

Iwan-Müller, Op. 92 Souvenir de Rome. Huitième Fantaisie pour la Clarinette avec accompagnement de Pianoforte. **Hannover, Nagel. 22 gGr.**

— — —, **Op.** 102. Grand morceau de concours pour la Clarinette avec accomp. de Pianoforte. **Ebend. 1 Thlr. 8 gGr.**

Es sind diese beiden Compositionen auf Geltendmachung der Virtuosität des Clarinettisten berechnet. Das concertirende Instrument ist mit viel Geschick und Sachkenntniß gesetzt, das Pianoforte bewegt sich nur in hergebrachten Begleitungsfiguren. Op. 102, dem ein Thema von Bellini zu Grunde liegt, ist ursprünglich mit Orchesterbegleitung gesetzt und zum Concertvortrag bestimmt.

Tänze, Märsche.

Ant. Herzberg, Op. 12. Graziosa, Ophélia. Deux Polka-Mazourkas pour Piano. **Wien, Mechetti. 10 Ngr.**

Zwei recht hübsche tanzbare Tänze, nicht sehr schwierig in der Ausführung.

Lieder und Gesänge.

Gust. d'Arien, Op. 2. Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Hamburg, Jowien. $\frac{1}{3}$ Thlr.

Es läßt sich von diesen drei Liedern wenig sagen. Sie sind ziemlich gewöhnlich und nach der Krebs-Gumbert'schen Schablone gemacht, besonders das erste: „Was Du suchst, es steht so ferne" von Halm. Die beiden anderen heißen: „Nachtstimmen" von C. Heuze und „Das Kind schläft unter dem Rosenstrauch" von Ferrand.

Th. Baas, Op. 3. Drei Gedichte von R. Reinick für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte. Hannover, Nagel. 8 gGr.

Die drei Lieder heißen: „Juchhe", „Wunsch" und „Laut und traut". Ueber das Talent des Componisten wollen wir uns nach diesen kleinen Proben kein vollgültiges Urtheil erlauben, können jedoch ein Streben nach dem Besseren nicht verkennen, wenn durch dasselbe bis jetzt auch noch keine bedeutenden Erfolge erzielt werden. Die Melodien sind einfach und sangbar, doch nicht sehr eindringlich und hervorstechend, die Begleitung weicht von dem Gewöhnlichen und Hergebrachten oft ab und ist theilweise charakteristisch und der Singstimme wie dem Inhalte der Worte entsprechend.

Carl Debrois van Bruyck, Op. 1. Odaliske, Gedicht von Friedrich Hebbel, für eine Baritonstimme mit Begleitung des Pianoforte. Wien, Mechetti. 15 Ngr.

Ein erstes Werk, das wohl guten Willen, aber noch sehr wenig wirklich gutes Vollbringen zeigt. Der Componist hat sich jedenfalls zu viel zugetraut, als er es unternahm dieses sinnliche Gluth athmende wilde Phantasiegebilde Hebbel's in Musik zu setzen; dazu hätte es eines des Dichters ebenbürtigen, also reich begabten und künstlerisch vollständig durchgebildeten Musikers bedurft. Einzelne Züge in dieser im Balladenton gehaltenen Musik lassen wohl auf Talent schließen, im Ganzen zeigt sich jedoch keine besonders reiche Erfindungsgabe, hingegen ein merkliches Ungeschick in der Modulation und der formellen Gestaltung. Viele tüchtige und gründliche Studien in der Gesangscomposition werden Hrn. von Bruyck in den Stand setzen können, für die Zukunft Bedeutenderes zu leisten, nur wage er sich vor der Hand nicht an Stoffe, die zu bewältigen er bis jetzt weder die geistige Kraft, noch technische Durchbildung genug besitzt.

Ferdinand Pöschl, Op. 3. Wär' ich ein Stern. Gedicht von C. Herloßsohn, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Wien, Mechetti. 8 Ngr.

Dieses Liedchen erhebt sich wenig oder gar nicht über die Alltäglichkeit, ist unbedeutend in der Erfindung und sehr dilettantisch in der Ausführung.

S. Winterstein, Op. 4. Drei Lieder für Sopran oder Tenor mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, Merseburger. 20 Sgr.

— — —, **Op. 5. Drei Lieder für Mezzo-Sopran mit Begleitung des Pianoforte. Ebend. 15 Sgr.**

Die Lieder des ersteren Werkes heißen: „Der Tropfen Thau" von O. v. Redwitz, „Freudvoll und leidvoll" von Göthe, und „Herbstlied" von Tieck, die das Op. 5 „Serenade" von O. Jacobi, „Im Walde" von Melhorn und „Liebespredigt" von Rückert. Es sind diese Gesänge sämmtlich einfach und sehr stimmgerecht gesetzt, die Begleitung verläßt oft das Geleise der hergebrachten Figuren und entspricht fast stets dem Sinn der Gedichte. Neues und Hervorragendes giebt der Componist nicht, aber was er giebt ist recht hübsch. Vielfache unberechtigte Textwiederholungen und nicht sinngemäße Accentuationen beeinträchtigen nicht selten zu sehr den übrigens angenehmen Eindruck dieser Lieder.

C. Evers, Op. 48. Zwei Gedichte von Freiligrath (aus dem Englischen) für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, Kistner. 10 Ngr.

— —, **Op. 50. Lied von Freiligrath (aus dem**

Englischen) für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, Kistner. 10 Ngr.

Recht hübsche, gefällige und anspruchslose Gesänge mit einer leichten, doch nicht trivialen Begleitung. Das bedeutendste von ihnen ist das Lied „O kehre bald zurück" Op. 50, in welchem auch die Textwiederholung am Schlusse gerechtfertigt erscheint, während dies bei den anderen beiden Liedern Op. 48 nicht ganz der Fall ist. Sängern, die auch an Unterhaltungsmusik größere Anforderungen stellen, sind diese beiden Werkchen zu empfehlen.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Hierzu eine Beilage von B. Schott's Söhnen in Mainz.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Einundvierzigster Band. № 20. Den 10. November 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Kirchenmusik.

Cantaten, Psalme, Messen ꝛc.

Franz Liszt, Missa quattuor vocum ad aequales (II TT. et II BB.) concinente organo. — Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Pr. 1 Thlr. 15 Ngr.

Die Bewunderung, die uns Liszt in seinen neuesten Pianoforte Werken abnöthigte, zollen wir ihm auch auf dem Gebiete, das er in dieser Messe zum ersten Male betritt, mit der freudigsten Zustimmung. Es konnte nicht anders sein, als daß ein Geist, wie ihn eben nur Liszt besitzt, ein Geist von so gewaltigen Dimensionen, von so durchdringender Energie, auch da reformirend eingreifen würde, wo die Tradition und der Schlendrian sich am hartnäckigsten bewiesen — auf dem Gebiete der Kirchenmusik. Die vorliegende Messe für Männerstimmen mit Orgel liefert den schlagendsten Beweis dafür. Der Männergesang, der auch dieses Feld seit seinem Weiterumsichgreifen mit üppig wucherndem Arme umschloß, hat in neuerer Zeit einen Ton angeschlagen, der weit entfernt ist die vielen lautgewordenen Rufe nach Verbesserung und Fortschritt in der geistlichen Musik zum Schweigen zu bringen. Denn sehen wir den Erscheinungen, die er zu Tage gefördert, schärfer ins Gesicht, so bemerken wir entweder hohle Phrasen, die ein geschicktes Machen etwas überdeckt, eine pedantisch beobachtete Form, womit den Stockmusikern und Laien, die sich gern imponiren lassen, Sand in die Augen gestreut wird, weil eine wohlgedrechselte Schale ihnen weit über den Inhalt geht, — oder geradezu jene Heuchelei und Koketterie, wie sie sich leider zum Verderben der wahren Kirchenmusik seit überlanger Zeit allenthalben einzuschmuggeln verstanden hat. Sie tritt in einem scheinbar ernsten Gewande auf, macht eine heilige Miene, und sucht durch eine falsche Popularität für sich zu gewinnen. So ist es gekommen, daß Jeder, der mit einigen verliebten Ständchen sogenanntes Glück gemacht hat, auch für die Kirche zu schreiben sich für berufen hält und durch gewisse abgelernte Kunstgriffe seinen elenden Machwerken Geltung zu verschaffen weiß. So ist es gekommen, daß wir an dem Orte, wo uns die hohesten Gefühle durchdringen und beseelen sollen, die profansten Sudeleien vernehmen müssen, bei denen man sich nur wundern kann, wie diejenigen, denen die Ueberwachung der kirchlichen Dinge anvertraut ist, mit ruhigem Blute dieser methodischen Vernichtung des religiösen Sinnes

zuzusehen im Stande sind. Die besseren Leistungen Einzelner, die durch Befähigung und ideale Auffassung, durch einen geistigen Drang für kirchliche Zwecke zu schaffen getrieben werden, legt man in der Regel bei Seite, weil diejenigen, welchen die Aufführung derselben eigentlich obliegt, zum großen Theil entweder unfähig sind, in ihren Geist einzudringen, und sie zum allgemeinen Verständniß zu bringen, oder sie principiell ignoriren, weil es ihnen unbequem ist, aus dem gewohnten Gleise ihrer Verstandesschwäche herauszutreten, weil sie von der liebgewordenen Tradition sich loszureißen nicht im Stande sind. Auf diese Weise bleiben die höheren Bestrebungen von der Einführung in die Oeffentlichkeit ausgeschlossen, eine wohlgeordnete Phalanx von Schwachköpfen verschreit sie als unpraktikabel und läßt mit dieser vielen anderen Leichtgläubigen und Schwachsinnigen sehr einleuchtenden Vorspiegelung den trivialen Machwerken Thor und Thür geöffnet. Wir könnten hierzu die Belege von überzeugender Beweiskraft aus der Wirklichkeit beibringen, wenn es nöthig wäre. Allein die weitere Ausführung muß wegen verschiedener Mißlichkeiten unterbleiben. Wenden wir uns lieber zu dem vorliegenden Gegenstande unserer Besprechung zurück. Liszt's Messe muß als eine gewaltige Erscheinung auf dem Gebiete des religiösen Männergesangs bezeichnet werden. Sie ist ein Werk, das weit alle diejenigen Erzeugnisse überragt, die der Männergesang bisher nach dieser Richtung hin hervorgebracht hat. Sie ist hervorgegangen aus dem tiefinnersten Schaffungsdrange, beseelt von einer seltenen Energie religiöser Anschauung, und durchdrungen von derjenigen Weihe, die es zu einem Werke von hoher religiöser Begeisterung stempelt. Ihr Inhalt trägt ein Gepräge von so tief erschütternder Eigenthümlichkeit in sich, von so überzeugender und zündender Kraft, daß sie bei entsprechender Ausführung die ergreifendste Wirkung hervorbringen wird. Auch hinsichtlich der Form steht sie nicht nur selbstständig und losgelöst von allem Hergebrachten, sondern mit gewaltigen Schritten deutend auf neue Bahnen. Zum Schrecken der Zöpfe sei bemerkt, daß sich keine Fuge auf Amen darin findet, wohl aber die wirkungsreichsten harmonischen Combinationen, Accordverschlingungen von titanischer Kraft, wie sie der herrliche Inhalt erheischte, wie sie nothwendig aus ihm hervorgingen. Liszt tritt in dieser Messe hinsichtlich der technischen Arbeit vermittelnd auf, zwischen dem Styl der großen Meister der altitalienischen Schule und der Neuzeit, und hat mit bewunderungswürdigem Genie diese schwierige Aufgabe gelöst. Man glaube aber nicht, daß irgendwie von Nachahmung die Rede sein kann; diese Verschmelzung der neuen Form mit dem alten Style kann nur das Werk eines frei und selbstständig schaffenden Geistes sein. Und mit dieser Lösung ist ihm zugleich eine andere, noch weit schwierigere, gelungen, nämlich den Inhalt jener vergangenen Periode in seiner tief eindringenden Glaubenskraft dem modernen Geiste zu assimiliren. Diese beiden Punkte sind von ganz besonderer Bedeutung für eine Wendung der Dinge in der kirchlichen Musik. Es kann daher keinem Zweifel unterliegen, daß das Werk mit diesem Januskopf einen gewaltigen Eindruck auf Alle ausüben wird, die sich ihm hingeben, sei es bei einer Aufführung, oder beim Studium. Wenden wir uns nun zur Betrachtung der einzelnen Theile desselben. Das Kyrie (Adagio, C-Moll) hebt in breiten Accorden an, und wird von einzelnen Rufen der Solostimmen (Christe, eleison) unterbrochen, bis der Chor im 35sten Tacte im ff auf Christe, kyrie, einsetzt und in Fis-Dur mit einem höchst wirkungsreichen melodischen Gange schließt. Der zweite Baß übernimmt die weitere Fortführung dieses Ganges, bis er auf [Notenbeispiel] anlangt, zu welchem

Ky - ri - e

als Orgelpunkt die andern drei Stimmen in abgesetzten Accorden ihr Christe eleison dazwischen rufen, und charakteristisch in lang gehaltenen Accorden der Schluß in C-Dur vollzogen wird. Es ist dieses Kyrie von dem echtesten, kirchlichen Geiste durchweht und in der würdigsten, sinnentsprechendsten Weise ausgeführt. Es hat eine Auffassung erhalten, wie sie nach unserem Dafürhalten dem Inhalte der Worte nur entsprechend sein kann. Dabei läßt sich die Bemerkung nicht unterdrücken, daß in den Messen mancher Componisten, die in den Kirchen den stereotypen Platz einnehmen, gerade diese Worte eine Auffassung erlitten haben, die nicht nur sinnwidrig ist, sondern geradezu profan genannt werden muß. (Wir erinnern beiläufig nur an eines von Mozart in C-Dur) Das Gloria erhebt sich zu einem Schwunge, der einen scharf contrastirenden Gegensatz bildet zu den stereotyp gewordenen Leiereien zahlloser Credos. Unisono hebt der Chor im f an

a.) Allo:

Glo - - ri - a in ex-cel-sis de - - o!

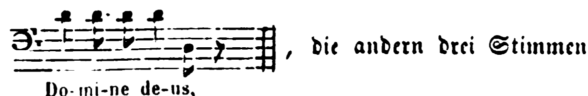
woran sich unmittelbar das zweite Motiv reiht, über die Worte et in terra pax hominibus

b.)

u. s. w. Aus diesen beiden

Bass: 2do.

Motiven ist der ganze Satz gewoben, bis ihn ein Andante energico unterbricht, welches von erschütternder Kraft ist. Der erste Baß Solo (Chor) ruft die Worte aus



, die andern drei Stimmen folgen nach in breiten abgesetzten Accorden, rex coelestis, nach diesen tritt wieder der erste Baß solo hervor einen Ton höher rufend, deus pater, was noch zweimal erfolgt auf dem hohen F, worauf alle vier Stimmen im F-Dur Accord ff einsetzen zu den Worten Jesu Christe, und im fünften Tacte nach einer sehr ausdrucksvollen harmonischen Führung in A-Dur die Fermate halten. Die vier Solostimmen tragen hierauf ein Larghetto über das oben angedeutete Motiv b) vor, zwischen die der Chor nur einmal unisono in 3—4 Tacten tritt. Das daran sich knüpfende Allegro deciso beutet das unter a) bezeichnete Motiv weiter aus und schließt (tempo lento) in bedeutungsvollen Accorden in G-Dur. Der nun folgende Satz, das Credo, mit seinem oftmals wechselnden 3/2 und 4/2 Tacte ist die imposanteste Nummer der Messe. Die Größe und Gewalt, der erschütterndste Inhalt, wirken in der Weise, wie sie uns aus den Händel'schen Grave's entgegen treten. Sie entziehen sich der Beschreibung. Man muß es hören und empfinden, wie die breiten Accorde daherbrausen, die von der Orgel im f in langen, einherschreitenden Gängen durch mehrere Octaven hindurch getragen werden. Hierzu gehören freilich Massen, wenn dem Inhalte die entsprechende Rechnung zu Theil werden soll. Den Schluß bilden 11 Tacte auf Amen in breiten Accordrufen, die das Ganze bedeutungsvoll auf dem C-Dur- (im 4/4 Tact) Accord mit fehlender Terz schließen. Das Sanctus, welches nur die vier Solostimmen vortragen, die der Chor blos sechs Tacte im unisono unterbricht, hat einen überaus zarten innigen Charakter. Als Hauptmotiv erscheint folgender Gang der mit kunstvoller Hand in imitirender Weise zu einem Stücke voll des inbrünstigsten Gebetes verarbeitet ist. Diesem ebenerwähnten Motiv im Geiste und in der äußeren Haltung ähnlich erscheint das, womit der zweite Baß (Solostimme) im Agnus dei (6/4) auftritt (Andante, G-Dur), der mit kurzer Unterbrechung, in der der erste Tenor das Motiv übernimmt und dasselbe wirkungsvoll steigert, allein es fortspinnt, wozu die andern drei Stimmen mehr nur als begleitend beitreten;

p express.
A - gnus de- i qui tollis pec-ca - ta mundi

gerade aber darin, daß die andern Stimmen nur in kurz abgebrochenen Accorden ihr miserere nobis dazwischen rufen, liegt ein feiner Zug, eine tiefe Bedeutung, wie sie eben ein mit Geist schaffender Künstler hineinzulegen versteht. Ebenso eigenthümlich wie die Behandlung des Ganzen ist auch der Schluß, der hier noch eine Stelle finden möge:

Bass. II.
mi-se-re - - - re, mi-se - - - - - - - re

rallent.
no - - - - - - - - - bis!

nach der Fermate jedoch setzt die Orgel pp ein

pp

in welchem letzteren Accord die vier Solostimmen sogleich (attacca) das dona nobis pacem anstimmen und in G-Dur schließen. Nach zwei einleitenden Tacten der Orgel, die das Hauptmotiv des Schlußsatzes (Allegretto con moto) solo vorträgt, welches von ganz eigenthümlicher Färbung ist, setzt der Chor (Baß I) piano das dona nobis pacem ein, der mit dem zweiten Tenor abwechselnd dazwischen ruft, während die Orgel das herrliche Motiv weiter fortführt, bis die vier Solostimmen sich vereinigen und aus dem Motiv einen Satz von wunderbarer Wirkung weben, an dem nur an einer Stelle der Chor unisono Theil nimmt, bis er gegen das Ende im Adagio in feierlichen Accorden das Amen anstimmt, und in einem anschwellenden

Accordstrom von D-Moll ausgehend in C-Dur schließt. — Mögen nicht Intriguen oder Stumpfsinn das Werk des Meisters, welches einzig bis jetzt in der Männergesangliteratur dasteht, der Oeffentlichkeit vorenthalten! Einmal in würdiger Weise zur Darstellung gebracht, wird es seine starken Accente in die Herzen Aller schlagen und den schlummernden Funken der Begeisterung zur lichten Flamme anfachen.

Emanuel Klitzsch.

Musikalisch-Culturhistorisches aus Wien.

Ende October.

Wien darf mit Recht gegenwärtig einen größeren Grad von Aufmerksamkeit beanspruchen, als es vor Jahren verdienen mochte; denn wer das heutige Wien mit demselben Maaßstabe messen würde, welchen er aus den Anschauungen früherer Jahre gewonnen, würde ein Unrecht begehen und sich im Irrthum befinden. Nicht daß sich Wien d. h. der Charakter, die Gesinnungen, Neigungen und Gewohnheiten seiner Bewohner geradezu in ihr Gegentheil verkehrt, daß sie alle jene Tugenden gewonnen hätten, die ihnen vordem mangelten, alle jene Untugenden abgelegt, die man ihnen bisher mit größerem oder geringeren Recht zum Vorwurf gemacht. In einem Tage wurde Rom nicht erbaut, in einem Tage nicht einmal Sebastopol erobert. Aber man muß zugestehen, daß der gewaltige, politische Gährungsprozeß vergangener Jahre auch für den alten Sauerteig des socialen Lebens nicht ohne nachhaltige Wirkung geblieben ist, nur muß man freilich nicht Alles auf einmal verlangen. Als ich in den Jahren acht- und neunundvierzig bemerkte, wie rasch Scholtz und Nestroy in der allgemeinen Gunst fielen, wie der Letztere kaum mehr den Mund zu einer Zote öffnen, ja fast nicht auf der Bühne erscheinen konnte, ohne ausgepocht zu werden, da freute ich mich darüber, als einen sichtlichen Fortschritt im moralischen Volksbewußtsein, ja ich hoffte, ihre Zeit wäre überhaupt um, sie müßten binnen kurzem unfehlbar von den Brettern gänzlich verschwinden. Das traf nun freilich nicht ein, Scholtz und Nestroy spielen auch heute noch und der Letztere ist jetzt sogar auf dem Wege Theaterdirector zu werden, aber der frühere Nimbus ihrer Popularität ist doch sehr abgeblaßt, sie gehören doch nicht mehr, wie wohl einmal, zum Centrum des Wiener Lebens. Das Fundament des öffentlichen Lebens ist wesentlich ein anderes geworden, sein Schwerpunkt liegt in einer anderen Richtung. Der Blick ist mehr in's Weite gerichtet, der Ernst des Lebens findet mehr Anerkennung, Lappalien werden nicht alle Tage mehr vergöttert.

Es ist natürlich, daß, wenn man von der Bevölkerung einer Weltstadt spricht, man immer einen gewissen Durchschnitt derselben im Auge hat, denn die Masse ist sich in den wesentlichen Grundzügen überall so ziemlich gleich und die Stadt wird nicht zu finden sein, der es an moralischem und ästhetischem Pöbel fehlte. Darum werden sich auch überall die Elemente in mehr oder weniger buntester Mischung finden, das Kleinste wird neben dem Größten, das Gemeinste neben dem Edelsten, das Verwerflichste neben dem Verehrungswürdigsten seine Altäre finden. Das Entscheidende ist nur, welcher Cultus der überwiegende ist und *welcher Schichte* die Verehrer des einen oder andern angehören. Ist nun in unserem politischen, industriellen und intellectuellen Leben ein Umschwung eingetreten, der, so weit er auch noch hinter den Idealforderungen zurück sein mag, doch wenigstens eine Basis gegeben hat, unter die nicht wieder hinabgestiegen werden kann, so muß man, wie ja in einem Organismus der Zustand des einen Gliedes immer auf den des andern einwirkt, dasselbe auch vom künstlerischen Leben behaupten.

Der schwerste Vorwurf, welcher uns in diesem Kreise traf, war, daß wir uns von der electrischen Kette, welche die Welt in gegenseitigen Rapport setzt, fast völlig isolirt hatten. Männer wie Hebbel und Gervinus, Kaulbach, Lessing, Achenbach, Schumann, Wagner, Gade u. a. waren hier, die engeren Kreise ausgenommen, kaum dem Namen, viel weniger ihren Werken nach bekannt. Es fand eine Art geistiger Grenzsperre statt. Man suchte den Grund dieses nur zu bekannten Factums zumeist in gewissen politischen Regierungsprincipien; auch haben solche dabei unstreitig involvirt, aber ein nicht kleiner Theil des Vorwurfes trifft auch die damalige Engherzigkeit der einheimischen Künstler selbst, namentlich die HH. Maler und Musiker und ihren schnöden Egoismus. Dieses Fallgitter ist nunmehr, *hauptsächlich durch die Macht der öffentlichen Meinung*, gebrochen, wenigstens fällt von Jahr zu Jahr der eine und andere Eisenstab unter der Feile. Von Hebbel sind bereits fünf seiner Dramen auf der Bühne erschienen, deren wenigstens zwei bleibende Repertoirstücke geworden (Judith und Maria Magdalena), er ist Gegenstand der häufigsten und lebhaftesten Discussionen in unseren Journalen geworden, er existirt nicht nur als Schatten, sondern mit Fleisch und Blut in unserem Bewußtsein; Lessing, Achenbach u. s. w. zieren fortwährend die Säle unseres Kunstvereines, mit der Einführung der hervorragendsten

unter den lebenden Tondichtern ist wenigstens der Anfang gemacht.

Ich wende mich nunmehr ausschließlich der Betrachtung der musikalischen Verhältnisse zu. Es ist wahr, wenn man bedenkt, daß einst ein Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert ihre unsterblichen Werke von Wien aus der Welt schenkten und daß seit dem Tode der beiden letzteren keine Kraft von bedeutenderem, tieferem Gepräge, von nachhaltiger und allgemeiner Wirkung hier mehr hervorgetreten ist, so macht Wien nach dieser Seite hin den Eindruck einer Ruine. Allein dieß Moment, welches den Gipfel aller Kunstentwicklung bezeichnet, kommt eigentlich weniger in Betracht, wenn man von allgemeinen, localen Kunstzuständen spricht, um so weniger als Wien nach keiner Seite hin einen solchen Mittelpunkt darstellt, in welchem sich ein Nationalleben concentrirte, wie z. B. Paris. Die Productionskraft wechselt bekanntlich Ort und Zeit in Folge von Einflüssen, die, wenn man sie auch bis zum neunundneunzigsten Punkte zu definiren vermag, im hundertsten doch noch ein Mysterium bleiben. Besaß einst Italien das unbestrittene Primat in allen Künsten, so kann es sich denselben jetzt in keiner einzigen mehr aneignen, nicht einmal in der, in welcher es vielleicht für alle Zeit das Höchste geleistet, in der bildenden; war vormals Wien der Sitz jener großen Tonheroen, so ist Alles, was wir in der Gegenwart an bedeutenderen musikalischen Kräften besitzen, aus dem Norden Deutschlands hervorgegangen. Doch, wie gesagt, dieß nebenbei. Die Frage ist eigentlich, wie sich hier das Publikum und die ausübenden Musiker selbst gegen die Kunst verhalten. Von vornherein muß ich auf das Entschiedenste behaupten, daß es weder jetzt noch jemals einen Sinn hatte, zu sagen, es fehle in Wien an Geschmack und Verständniß für gute Musik überhaupt. Es kann in der ganzen Welt kein andächtigeres, begeisterteres Publikum geben, als es das unserer spirituell- und philharmonischen Concerte immer gewesen. Aber das Schlimme war, daß das Gute, quantitativ zu gering vertreten, von der Ueberfülle des Schlechten fast erstickt und selbst das wenige Gute in sehr einseitiger Richtung ausgeübt wurde, so daß man kaum unterscheiden konnte, wie viel an dem Enthusiasmus für dasselbe wahres Verständniß, wie viel süße Gewohnheit und traditionelles Herkommen Theil hatten. Haydn, Mozart, Beethoven bildeten ziemlich ausschließlich das stehende Repertoir unserer großen Orchesterconcerte, erst sehr spät kam noch Mendelssohn hinzu; Gluck, Bach und Händel waren aber eben so fast nur eine Mythe der Vergangenheit, wie Wagner, Schumann und Berlioz die Sphinxe der Gegenwart. (Die Concerte, welche die beiden letzteren hier selbst veranstalteten, wirkten nur, wie Blitze in einer Landschaft). Alles Kunstleben aber, das sich nur auf einzelne, wenn auch große Namen beschränkt, ist, wenn es neben diesem auch sonst noch Großes und Bedeutendes in Vergangenheit und Gegenwart giebt, in Stagnation, Philisterium begriffen. Echte Kunstliebe, wahrer Kunsteifer müssen das Schöne überall suchen und dem Neuen in der That schon darum ein relatives Interesse entgegen tragen, weil es ein Neues ist; nur wenn dieses sich fortwährend als ein Schlechtes und Mittelmäßiges erweist, hat man ein Recht, es ungeduldig von sich zu weisen.

Zwei Factoren waren es nun hauptsächlich, welche demoralisirend auf unser ganzes Kunstleben einwirkten: Die italienische Oper und das Virtuosenunwesen. Es ist nicht meine Sache zu behaupten, daß sich vielleicht auch bei uns bedeutendere Productionskräfte entwickelt hätten, wenn sie nicht unter solcher schlimmen Umgebung verdorben und untergegangen wären. Kräfte, welche durch solche Einflüsse und die allerdings bitteren Consequenzen solcher Verhältnisse in ihrem Kern zerstört oder umgewandelt werden können, sind niemals solche gewesen, welche für die Kunst im höheren und höchsten Sinn von Bedeutung hätten werden können. Ein Anderes aber ist es um den Einzelnen, ein Anderes um das Publikum, das in seiner unendlichen Bestimmbarkeit eben so leicht gehoben, als systematisch verdorben werden kann. So gering nun auch in den meisten Werken der italienischen maëstri abgelaufener Periode, Bellini's, Donizetti's und Rossini's, der reine Kunstwerth ist, so läßt sich doch nicht läugnen, daß in ihnen häufig ein gewisser sinnlicher Reiz, ein gewisser, wenn ich so sagen darf, furor insanus herrscht, der, in Verbindung mit der früheren, glänzenden Gesangskunst der Italiener, wohl auf schwache, halbe und viertels Seelen einen bestechenden, ja betäubenden Eindruck hervorbringen konnte und so die große, durch den Mißbrauch der Zeit genährte, von Oben protegirte Herrschaft der italienischen Oper in Wien begreiflich machen. Wer aber viel mit Hetären und Klopfgeistern verkehrt, dem werden Männer bald nicht viel zu sagen haben. Dazu kommt noch, daß die Oper natürlich unter allen musikalischen Productionen immer das gemischteste, wechselndste, halbgebildetste Publikum haben wird, weßhalb man aber auch musikalischen Geschmack und Bildung einer Großstadt am wenigsten nach den Erfahrungen beurtheilen darf, welche man im Opernhaus darüber gemacht, obgleich auch hier zu sagen ist, daß ein Don Juan, ein Fidelio u. s. w. dieselbe lebhafte Theilnahme bleibend finden, welche nur immer einer Sonnambula oder Lucrezia Borgia temporär gezollt werden mochte. Die italienische Oper hat sich aber, das kann man mit Bestimmtheit sagen, auch hier so ziemlich ausgelebt, um so mehr

als es mit der großen Gesangskunst auch aus zu sein scheint, welches Beides die Erfahrungen der letzteren Jahre, besonders des verflossenen bewiesen. Es ist wahrscheinlich, daß die schmachvolle Unsitte, alljährlich auf einer deutschen Opernbühne drei Monate italienische Opern singen zu lassen, von nun an aufhören wird und es ist erfreulich zu bemerken, daß die allgemeine Meinung mit dieser Maßregel so ziemlich in Uebereinstimmung, ja daß diese wohl durch jene hervorgerufen ist.

Dasselbe gilt von der Virtuosenwirthschaft, welche epidemische Krankheit allerdings in den letzten zwanzig Jahren in Wien ärger grassirte, als in einer anderen deutschen Stadt. Was galten der fashionablen Welt Cäsar, Alexander und Napoleon, was Shakespeare, Beethoven und Raphael neben einem Virtuosen, einem lion de saison? Da es nun in dem Begriff des Virtuosenthums liegt, daß es nur sich als solches zur Geltung bringen will, so ist natürlich, daß durch dasselbe nichts für die wahre Musik geschah. Die Virtuosen waren ja meist Leute ohne Geist und ohne alles tiefere Kunstgefühl, zugleich fast immer selbst — Componisten, was hätten sie mit guter Musik anfangen, wie durch sie jene Wirkungen, um die es ihnen zu thun war, erreichen, wie neben ihr bestehen können? Und welcher Abgrund miserablen Dilettantenthums wurde durch sie gebohrt, welche Armee musikalischer Proletarier und Wegelagerer durch sie herangezogen. Aber auch von dieser Verirrung ist man so ziemlich zurückgekommen, wie noch im verflossenen Jahr Willmers und Leopold v. Meyer erfahren haben. Es ist bereits zu einer Art Anstandsforderung geworden, daß ein jeder Pianoforteconcertist wenigstens eine „classische" Nummer in sein Programm aufnehmen muß, und so wenig dieß auch sagen will, so lange es bloßer Formalismus bleibt, ja vielmehr durch seine innere Heuchelei erst recht empört, so bedeutungsvoll ist es doch als Ausdruck der allgemeinen Stimmung.

(Schluß folgt.)

Kleine Zeitung.

Anregungen.

Das gegenwärtige Opernrepertoir. Es ist im Moment ein Stillstand in der Opernproduction eingetreten. Dies deutet auf einen Umschwung, der sich vorbereitet. Die Componisten sind endlich klug geworden und verschwenden Zeit und Mühe nicht mehr an Werke, welche die sichere Aussicht haben, Fiasco zu machen. Wir sind weiter gekommen, indem dieser Stillstand eingetreten ist. Das Alte hat so ziemlich aufgehört. Schon wenden die Begabteren ihre Kräfte der neuen Richtung zu. Auch die Theaterdirectoren haben die Lust gänzlich verloren, es mit neuen Werken im alten Styl zu versuchen. Selbst zu den Producten der Mode, zu der Pfiffigkeitsoper, haben sie kein großes Vertrauen mehr. So weit sind demnach auch die Theaterdirectoren und die „tüchtigen" Kapellmeister, welche früher immer die Werke beider Gattungen protegirten, in ihrer Einsicht gelangt. Was aber nun geschehen soll, wissen die Wenigsten und die Theaterdirectoren sind darob in Verzweiflung. Wagner's Opern können nicht ausschließlich gegeben werden. Neue Werke in diesem Styl sind noch nicht da. Die früheren Meisterschöpfungen reichen allein nicht aus, da das Publikum doch auch Neues verlangt. Das Neue aber, was vorhanden, ist, so weit es der alten Richtung angehört — und dies ist doch bekanntlich meist der Fall — nicht zu gebrauchen. Die Theaterdirectoren sind deshalb rathlos und verfallen auf den unglücklichen Gedanken, respectable alte Werke, wie z. B. Cherubini's „Lodoiska", die in Leipzig in diesen Tagen zur Aufführung kommen soll, wieder auf die Bühne zu bringen. Daß das ein Mißgriff ist, wird der Erfolg zeigen. Ab und zu dürften vielleicht derartige Werke noch gegeben werden, nimmer werden dieselben im Stande sein, in der Gegenwart noch ein nachhaltiges Interesse zu erwecken. Die Aufgabe des Moments, der im Augenblick einzig mögliche Ausweg ist demnach immer noch nicht erkannt. Dieser besteht darin: 1) die Meisteropern der früheren Zeit, d. h. diejenigen, welche sich wirklich im Strome der Zeit lebendig erhalten haben, möglichst vollständig auf dem Repertoir zu haben; 2) Wagner's Werke, die Spitze der Gegenwart, als den Mittelpunkt des Repertoirs zu betrachten; 3) Werken im neuen Styl, wo dieselben auftreten, bereitwillig entgegenzukommen; 4) und hauptsächlich: die noch unaufgeführten Meisterwerke der Gegenwart endlich zur Aufführung zu bringen. Ich rechne dahin Werke, wie Benvenuto Cellini von Berlioz, Wagner's fliegenden Holländer, Schumann's Manfred, Spohr's Faust in der neuen Bearbeitung. Selbst Schumann's Genoveva verdiente nicht das Schicksal, das ihr geworden, und es bleibt sehr zu bedauern, daß das Leipziger Theater diese Oper nach dreimaliger Aufführung zurücklegte. Aus der Erwähnung dieser Werke erhellt zugleich, daß wir im Moment noch keineswegs so arm an aufführungsfähigen Schöpfungen sind, wie selbst Solche, denen man Einsicht zutrauen sollte,

gedankenlos genug sind, auszusprechen. Unsere Theater sind noch längere Zeit beschäftigt, selbst wenn sie nur die genannten Werke zur Aufführung bringen. Fragt man aber, weshalb diese Werke nicht auf die Bühne kommen, so erhält man gewöhnlich zur Antwort, „daß sie nichts machen". Man ist hier in einem seltsamen Widerspruch befangen, wenn man bezüglich der Aufführung dieser Werke außerordentlich bedächtig verfährt und lange überlegt, während schlimmsten Falls das pecuniäre Resultat nur dasselbe wäre, was man fortwährend mit neuen Opern alten Styls in Erfahrung bringt. Ferner sind die Theaterdirectoren daran zu erinnern, daß jetzt eine ganz veränderte Geschmacksrichtung im Publikum ihnen gegenübersteht, daß daher Das, was vor einiger Zeit gelten konnte, seine Wahrheit verloren hat. Bisher nämlich konnte es einigermaßen gelten, wenn man Bedenken trug, Schöpfungen, wie die genannten sind, auf die Bühne zu bringen, und ich bin weit entfernt, den Theaterdirectoren allein die Schuld des bisherigen künstlerischen Elends beizumessen, da ihr Verfahren Ausdruck und Resultat der gesammten künstlerischen Zustände, der Beschaffenheit des Publikums war. Jetzt indeß haben sich die Zustände geändert, so sehr, daß fast das Umgekehrte das Richtige ist. Wagner's Opern haben dafür die Bahn gebrochen. Es ist deshalb ein Irrthum, wenn man meint, daß Werke, wie die genannten, „nichts machen würden". Sollten dieselben auch nicht im Stande sein, das flüchtigere, zerstreuungssüchtige Publikum längere Zeit zu fesseln, so werden sie doch unter den Gebildeteren, ernster Gesinnten stets auf Theilnahme rechnen können. Es würde dies selbst bei Schumann's Genoveva der Fall sein, wenn dieselbe dann und wann zur Aufführung käme. Unsere Theaterdirectoren speculiren aber nicht einmal gut. Sie bemerken gar nicht, daß ihnen der höher gebildete Theil des Publikums, derjenige, der den eigentlichen Kern und Halt bildet, längst ganz abhanden gekommen ist, daß dieser Theil des Publikums das Theater nur in selteneren Fällen und ausnahmsweise besucht, weil Das, was in der Regel geboten wird, zu schlecht ist. Jetzt wäre es eine weit bessere Speculation, ein solides Repertoir zu haben und mit dauernderen, wenn auch nicht enormen Einnahmen sich zu begnügen, statt einmal vielleicht noch eine Zugoper zu bringen und dazwischen zehn andere, welche Fiasco machen. Wünschen wir daher, daß man jetzt, wo wir doch schon um ein gutes Stück weiter gekommen sind, endlich auch über diesen letzten Schritt zur Einsicht gelange, wünschen wir, daß die Theaterdirectoren den Glauben an die Zugkraft der alten Oper, der ihnen ja durch die Thatsachen selbst mehr und mehr beigebracht wird, endlich gründlich verlieren, damit sie die Objecte ihrer Speculation ändern, und sich zuletzt auf die wirklichen Kunstwerke der Gegenwart, als das einzig Uebrigbleibende, beschränkt sehen.

Fr. Br.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Frau Clara Schumann gab am 27sten October im Weimarer Hoftheater ein Concert, in welchem zum ersten Male Frl. Genast, Hr. Laub aber zum Abschied mitwirkten. — Von Schumann kamen nicht weniger als sechs Compositionen zur Aufführung, nämlich die Ouvertüre zu „Manfred", die 4te (D-Moll) Symphonie, 3 Lieder (Nußbaum, Sonnenschein, Widmung) und das große Clavierconcert in A-Moll. Außerdem spielte Frau Schumann noch die Variations sérieuses und ein Lied ohne Worte von Mendelssohn, Saltarello von Heller und Notturno und Etude von Chopin. In den zwei Tagen vor und nach dem Concerte spielte Frau Schumann zwei Mal bei Hofe. — Die Künstlerin hat sich zunächst nach Frankfurt und Darmstadt begeben, wird sodann in Hannover, Bremen, Hamburg und Berlin concertiren, und gedenkt später eine Kunstreise nach England zu unternehmen.

Die Componisten und Pianisten Rubinstein und Litolff befinden sich jetzt Beide in Weimar; Letzterer beabsichtigt daselbst sein neues großes Symphonie-Concert aufzuführen. —

Joseph Joachim wird im Verein mit Frau Clara Schumann drei Kammermusik-Soiréen in Berlin veranstalten. —

Roger ist nach kurzem Aufenthalt in Paris schon wieder nach Deutschland zurückgekehrt, und gastirte zuerst in Cöln.

Berlioz wird Anfang Januar in Deutschland erwartet.

Leopold von Meyer war Anfang October in Florenz und hat dort concertirt.

Die Sängerin Alboni hat in Lissabon gastirt. Sie erhielt für jede Vorstellung 2000 Francs, also ebensoviel als die Sontag.

Frl. Kathinka Evers ist als Primadonna in Turin engagirt. Ihre Antrittsrolle war die „Sappho".

Musikfeste, Aufführungen. In Ulm hat sich zur Unterstützung des Münster-Baues ein Verein gebildet, welcher mit Concentration der einheimischen Kräfte, und unter Mitwirkung ausgezeichneter Mitglieder des Münchner und Stuttgarter Orchesters, mehrere große Musikaufführungen veranstalten wird. Die Aufführungen werden durch den Director des Ulmer Vereins für classische Kirchenmusik, W. Speidel aus München, geleitet. Am 13ten October fand die erste Aufführung im erleuchteten Münster, vor 4000 Zuhörern statt. Man hatte „Samson" von Händel gewählt. Die Damen Marlow und Marschalk, die HH. Rauscher und Pischek vom Stuttgarter Hoftheater wirkten mit.

In Berlin wurde zur Feier des 50jährigen Bestehens des Schneider'schen Gesangvereines ein neues Oratorium, „Luther", Text von Könemann, Musik von Julius Schneider aufgeführt. Die Musik wird gelobt, der Text getadelt. —

In Berlin führte die Singakademie den „Messias" von Händel, und Radziwill's Musik zu Göthe's Faust auf.

In Petersburg wurde ein Oratorium von Elsner bereits drei Mal aufgeführt. Der Ertrag von 3000 Rubel wird zur Errichtung eines Grabsteines und zur Herausgabe einiger Werke des Componisten verwendet.

In Erfurt wurde zur Vorfeier des Geburtstags des Königs von Preußen „Samson" von Händel vom Soler'schen Musikverein aufgeführt. Zur Nachfeier des Geburtstages führte zwei Tage später der Gesangverein von Kötschau „Paulus" von Mendelssohn auf. — Liszt war zu beiden Aufführungen von Weimar gekommen.

Neue und neueinstudirte Opern. Robert Schumann's „Genoveva" ist nun in Weimar definitiv zur Aufführung angenommen. Die Partitur ist bereits angekauft, und die Aufführung zu Anfang nächsten Jahres bestimmt worden.

Wagner's „Lohengrin" ist in Breslau in Vorbereitung. — Der „Fliegende Holländer" soll in Frankfurt gegeben werden. — Das Theater in Danzig wurde mit „Tannhäuser" eröffnet. — Auch in Zürich soll der Tannhäuser, aber gegen den Willen des Componisten, gegeben werden. Wagner will, in Berücksichtigung der dortigen schwachen Kräfte, die Aufführung nicht sanctioniren, und in keinem Falle dirigiren. —

Vermischtes.

Als neueste musikalische Neuigkeit brachte ein Berliner Blatt kürzlich die denkwürdige Notiz, daß Hr. Musikdirector Wieprecht Schubert's „Lob der Thränen" auf eine „sehr geistvolle Weise" für — — Cavallerie-Musik arrangirt habe! — In gewissen Dingen giebt es doch nur ein Berlin! —

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Einundvierzigster Band. № 21. Den 17. November 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. $2\frac{1}{3}$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Historische Musik.

Wilh. Stade, Lieder und Sprüche aus der letzten Zeit des Minnesanges, übersetzt von R. v. Liliencron, vierstimmig bearbeitet. — Weimar, bei Hermann Böhlau. Preis 2 Thlr.

In der kritischen Untersuchung und historischen Begründung der Werke und Thaten deutscher Vorzeit ist in unserem Jahrhundert Mehr und Größeres geleistet worden, als in irgend einer früheren Periode. War es das hohe Verdienst des vorigen Jahrhunderts, das classische Alterthum uns an der Hand eines Winckelmann und Lessing noch einmal durchleben zu lassen — so ist es das unbestrittene Verdienst unserer Zeit, die deutsche Sage und Geschichte, die deutsche Poesie und Kunst bis in ihre dunkelsten Perioden verfolgt, und dort Schätze gehoben zu haben, deren Wiedergeburt im Bewußtsein der Gegenwart erst allmälig uns zeigen wird, welch' hohen Werth sie besitzen. — Es ist aber das Eigenthümliche vieler gelehrten Forschungen, daß ihre Resultate sehr langsam und fast geräuschlos in's Leben übergehen, um dort ihre Früchte zu tragen. Sie unterscheiden sich hierin wesentlich von den Entdeckungen auf naturwissenschaftlichem und technischem Gebiet, die gewöhnlich sofort in das Centrum des materiellen Lebens eindringen, und von da mit Blitzesschnelle in den Pulsadern der Gegenwart sich verbreiten. Die bedeutensten Eroberungen auf dem Gebiet der Universalhistorie, Sprachforschung und Kunstgeschichte entbehren daher jener eigentlichen Popularität, welche die Entdeckungen auf naturwissenschaftlichem Gebiet in so hohem Grade besitzen. Die Namen eines Grimm, Lachmann u. A. sind der Gegenwart bei weitem nicht so geläufig, als die eines Humboldt und Leop. v. Buch, obgleich die Verdienste Jener wie Dieser in gleicher Weise hervorragend und folgewichtig waren.

Es ist daher in hohem Grade anerkennenswerth, wenn Männer der Wissenschaft es unternehmen, die von ihnen oder von Anderen gewonnenen Resultate zu popularisiren, und in Fleisch und Blut der Nation überzuführen. Daß im Bereich der Literatur und bildenden Künste bis jetzt hierin weit mehr geleistet wurde, als im Bereich der Musik, ist leider nicht zu verhehlen. Sind schon die wissenschaftlichen Forschungen auf musikalischem Gebiet noch ziemlich lückenhaft, theilweise sogar resultatlos geblieben, so ist es mit den

musikalischen Kenntnissen des Publikums noch schlimmer bestellt. Trotzdem maßt sich in keiner Kunst Jedermann so leichtsinnig und unvorbereitet ein Urtheil an, als in der Musik, und doch ist keine Kunst so subtil in ihren Mitteln, so mannichfaltig in ihren Gesetzen, so durchgeistigt in ihrer Erscheinung, als die Musik.

Den Grund dieses Widerspruches haben wir hier nicht zu untersuchen. Wir weisen nur beiläufig darauf hin, daß ein hauptsächliches Mittel zur Hebung dieses Mißverhältnisses in der Verbreitung einer wirklichen musikalischen Bildung liegt, (die von dem musiktreibenden Dilettantismus nicht streng genug geschieden werden kann), einer Bildung, die ihre Hauptstütze in der Geschichte der Musik finden muß. Jeder populäre Beitrag zur praktischen Verbreitung musikalisch-historischer Kenntnisse muß daher mit Freuden begrüßt werden, und in diesem Sinne zunächst heißen wir eine Erscheinung dankbar willkommen, die unter dem oben angeführten Titel vor Kurzem in die Oeffentlichkeit getreten ist.

Es sind jetzt hundert Jahre verflossen, seitdem Bodmer eine, in ihrer Art einzige und unschätzbare Urkunde über die Lieder der Minnesinger, die große Manessische Sammlung, in Paris entdeckte und veröffentlichte. So epochemachend diese Entdeckung auch war, so unvollständig war doch ihre Ausbeutung. Von der Hagen übernahm es daher, in unserem Jahrhundert die Manessische Handschrift noch einmal, und zwar vollständig herauszugeben. Im Jahre 1838 erschien das große Nationalwerk, „Minnesinger, deutsche Liederdichter des 12ten, 13ten und 14ten Jahrhunderts" in vier Quartbänden, welches außer jener berühmten Sammlung, mit Benutzung sämmtlicher bis dahin bekannt gewordener Handschriften und alten Drucke, auch die kostbaren Handschriften der Jenaer, Heidelberger und Weingarter Sammlungen vollständig veröffentlichte. — Dem letzten Band dieser Ausgabe waren die getreuen Copien aller noch übrigen Sangweisen der Minnesänger beigegeben. Das Material hierzu lieferte hauptsächlich die Jenaer Handschrift, ein Wiener und ein in Hagen's Besitz befindliches Manuscript der Lieder Nithart's.

Der musikalische Schatz, welcher hier zum ersten Male vollständig gehoben wurde, blieb aber ein todtes Capital, mit welchem die Gelehrten so wenig als die Musiker Etwas anzufangen wußten. Die Entzifferung der Notenschrift bot zwar keine besondere Schwierigkeit dar, doch erhielt man durch Uebertragung der Noten in das moderne System nur einen melodischen Faden, ohne jede harmonische Begleitung und ohne alle rhythmische Gliederung. Dieser melodische Faden war außerdem so eigenthümlicher Art, daß es unseren sogenannten „gelehrten Fach-Musikern" nicht sehr darnach verlangte, dem Ariadnefaden weiter zu folgen. Wo es aber geschah, kam man auf so pedantische Folgerungen, daß die Melodien der Minnesinger des 13ten Jahrhunderts in Gefahr standen, an den Theorien der Kritiker des 19ten Jahrhunderts zu Grunde zu gehen.

Der sehr gelehrte Professor K. Fischer stellte in einer Abhandlung über die Musik der Minnesinger (in Hagen's Minnesingern Bd. IV. Pag. 853) u. A. die Behauptung auf: Es würde schwer sein, viele Melodien auf unseren heutigen Tact zu bringen, und wenn es auch gelänge, so würde das Stück doch nicht als musikalisches Ganze erscheinen — weil man nicht, wie in unseren modernen Tonstücken, bemerken würde, daß eine gewisse Anzahl Tacte eine größere rhythmische, oft wiederkehrende Periode bilden, auch nicht, daß die Accente durch den Anfang der Tacte gehörig ausgedrückt wären! — Der Professor kommt daher zu dem höchst merkwürdigen Schluß, daß es schwer, ja unmöglich sein würde, die Ausführung mit dem neueren Tactstock zu dirigiren (!), daß folglich diese alten Melodien weder in's Leben treten könnten, noch würden! —

Man ersieht hieraus mit Schrecken, wie weit die Macht des „neueren Tactstockes" der „tüchtigen" Kapellmeister sich in die Vergangenheitsmusik zurück erstreckt! Man kann es daher den „Zukunftsmusikern" nicht sehr verargen, daß sie diesem „neueren Tactstock" bei Zeiten den Krieg erklärten, um vor dergleichen Schulmeisterconsequenzen in aller Zukunft ein- für allemal sicher gestellt zu sein! — Professor Fischer und mit ihm Kugler und Kretschmar*) in Berlin unterstützten ihre, im Ganzen übereinstimmenden Folgerungen durch einige Notenbeispiele — moderne Bearbeitungen der Minnesinger-Lieder nach ihrer unmaßgeblichen Meinung — die durch eine gelungene Durchführung der Abschreckungs-Theorie allerdings auch ganz dazu geschaffen waren, die Behauptung zu bestätigen, daß diese Melodien in solchem Gewande nicht wieder „in's Leben treten können"!

Man hatte sich bei diesen negativen Resultaten vorläufig beruhigt, und die Sache schien durch den dreifachen Berliner Richterspruch vollständig erledigt zu sein, als die Musik der Minnesinger endlich durch die Bemühungen von Stade und Liliencron in diesem Jahre aus ihrem Bann glücklich erlöst wurde. Letzterer wies in einem längeren Vorwort theoretisch, Ersterer in 24 höchst gelungenen Beispielen

*) Berliner musikal. Zeitung, 1827. Nr. 17 u. 18.

praktisch nach, daß die Lieder der alten ritterlichen Sänger nach sechs Jahrhunderten noch Lebenskraft genug besitzen, um die verkehrten Theorien des 19ten Jahrhunderts zu Boden zu schlagen; daß sie sogar einen melodischen und rhythmischen Zauber besitzen, welchen der „neuere Tactstock“ allerdings weder ahnen, noch hervorrufen konnte, weil der Buchstabe bekanntlich tödtet, und nur der Geist lebendig macht.

Die Feststellung der musikalischen Perioden und Rhythmen der Minnelieder war zwar nicht ohne Schwierigkeit. Hier folgten die Herausgeber aber mit richtigem Gefühl den Gesetzen der Poetik der mittelhochdeutschen Zeit und denen des Choralgesanges, welcher aus den „Sprüchen“ des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts im Verlauf des funfzehnten und sechszehnten Jahrhunderts sich unmittelbar entwickelt hatte. Es ergab sich, daß die alten Minnesinger, im Gegensatz zu unseren heutigen specifischen Musikern, die innige Verwandtschaft von Wort und Ton, das Hervorgehen der Form aus den Gedanken, das genaue Anschließen der Composition an das Metrum, überhaupt die Gleichberechtigung des sprachlichen und musikalischen Mediums in ihrer Verbindung zu gleichem Zweck, in überraschender Weise festgehalten hatten. Es ergab sich mit einem Wort, daß das Gesetz der musikalischen Declamation, welches mit Richard Wagner in unserer heutigen Opernwelt eine so gewaltige Revolution hervorrief, von den Minnesingern als selbstverständliches Grundgesetz Jahrhunderte lang streng festgehalten und durchgeführt wurde, bis es durch später entwickelte Gesetze der specifischen Musik verdrängt ward, um endlich in neuester Zeit wieder siegreich an's Licht zu treten. Dieses Ergebniß ist für die ästhetischen Streitfragen, die gegenwärtig die musikalische Welt bewegen, nicht uninteressant, sogar wichtig, weil die, zunächst aus der ästhetischen Abstraction entwickelten Reformfragen hierdurch einen historischen Hintergrund erhalten, der die Gegner der Reform, (welche in der Tradition und Geschichte ihre Hauptstütze und ihren stärksten Bundesgenossen suchten), höchst niederschlagend berühren muß.

Dieses genauen Anschließen der Composition an die Dichtung, so daß der einzelnen musikalischen Periode auch jedesmal ohne Ausnahme eine Verszeile entspricht, führte zu Consequenzen, die zwar eigenthümlicher, aber in keiner Weise störender Art sind. Man erhält dadurch z. B. musikalische Perioden von drei, fünf oder sieben Tacten; rhythmische Rückungen und Unterbrechungen; Abwechselungen von $\frac{4}{4}$- mit $\frac{2}{4}$- oder $\frac{3}{4}$-Tact ꝛc., wodurch es allein möglich wurde, bei strenger Beobachtung des aufgefundenen Grundgesetzes, den Melodienfluß zu erhalten, ohne den metrischen Bau des Liedes zu zerstören. Diese Freiheit der musikalischen Behandlung, bei aller Strenge der Gesetzmäßigkeit, hat etwas so Reizvolles, ohne doch das Gepräge des Abnormen an sich zu tragen, daß wir diese ältesten „rhythmischen Studien“ vorläufig den Musikern zur Uebung freundlichst empfehlen möchten, während wir voraussetzen können, daß der Laie, dessen freies, natürliches Gefühl ohnehin durch die Banden der Schule nicht ängstlich gefesselt ist, diese künstlerisch naiven Ergüsse einer vergangenen Zeit mit ungetrübter Freude genießen wird.

Dem Zweck einer geeigneten Popularisirung dieser historischen und ästhetischen Erbschaft, welche die Neuzeit angetreten hat, entspricht auch die harmonische Bearbeitung der Minnesingerlieder durch MD. Stade in Jena auf's Beste. — Die Frage, wie die aufgefundenen Lieder harmonisch zu behandeln seien, war offenbar die schwierigste. Gerade in diesem Punkte hatten die früheren Versuche Kugler's, Kretschmar's und Fischer's entschieden fehlgegriffen. Man glaubte, sich darauf beschränken zu müssen, die Melodien mit äußerst wenigen und möglichst einfachen Harmonien zu begleiten, weil man der Meinung war, daß das allereinfachste und bescheidenste Maß der Harmonie der Kunstbildung jener Zeit am Nächsten kommen müsse. In der Vorrede zu ihrer Ausgabe bemerken aber Stade und Liliencron sehr richtig, daß diese, für uns dürftigste Art der Harmonisirung, jener Zeit gerade am Fernsten liegen mußte, oder vielmehr, daß sie für derartige Melodien ganz und gar unangemessen sei. Daß eine solche Behandlung diese Melodien geradezu zerstört, liegt nicht etwa in der Gewöhnung unseres Ohrs, sondern im Wesen der Melodien selbst, weil in ihren Tonfolgen latente Harmonien von solcher Bedeutung und zugleich von so leichter Beweglichkeit liegen, daß sie unendlich weit über jene trivialen Begleitungsaccorde hinausgehen, welche von der Geschmacklosigkeit der neueren Zeit so oft als das Ideal der wahren harmonischen Grundlage des Liedes gepriesen wurde.

Die überraschend selbstständige und mächtigwirkende melodische Kraft, welche in jenen alten Minneliedern, wie in so vielen Volksliedern und alten Chorälen liegt, bildet eben den eigentlichen Kern ihres Wesens. Sie hängt mit dem Umstande zusammen, daß sie ursprünglich ohne alle ausgeführte harmonische Begleitung vorgetragen wurden*). In

---

*) Es scheint in Beziehung auf die musikalische Begleitung der Gesänge ein Unterschied stattgefunden zu haben. Der sogenannte Leich scheint in ältester Zeit zu einer reicheren Instrumentalbegleitung gesungen worden zu sein während dem Liede nach dem Kunststyl der höfischen Zeit immer nur die

diesen Melodien liegen unmittelbar die reichsten Harmonienfolgen, deren leichte Auffassung und innere Ergänzung eben Sache damaliger Kunstgewöhnung und Kunstbildung war, während sie heute dem Meisten schwer, ja unmöglich fällt, weil das moderne Ohr durch breite, oft triviale harmonische Grundlagen und Massen verwöhnt und verweichlicht ist. Wer daher dem Kunststyl jener Zeit am Nächsten kommen wollte, der brauchte sich über ihren immanenten harmonischen Bau und Gehalt nur erst richtig zu orientiren, um sodann getrost diese Lieder ohne alle Begleitung singen zu können.

Hier finden wir abermals eine beachtenswerthe Verwandtschaft des neuesten Kunststyles mit dem der Minnesinger, die um so merkwürdiger ist, als sie nicht etwa aus Nachahmung hervorgegangen ist, sondern aus der Sache, aus dem Princip selbst. Um nur einige naheliegende Beispiele anzuführen, erinnern wir zunächst an einen Ausspruch Robert Schumann's über die Compositionen von Hector Berlioz. Schumann sagt in seiner berühmten Kritik der „Symphonie Fantastique“ u. A.:

„Die Melodien von Berlioz zeichnen sich durch eine solche Intensität fast jedes einzelnen Tones aus, daß sie, wie viele alte Volkslieder, oft gar keine harmonische Begleitung vertragen, oft sogar dadurch an Tonesfülle verlieren würden. Freilich darf man seine Melodien nicht mit dem Ohre allein hören; sie werden unverstanden an denen vorübergehen, die sie nicht recht von innen heraus nachzusingen wissen, d. h. nicht mit halber Stimme, sondern mit voller unendlicher Brust — dann aber werden sie einen Sinn annehmen, dessen Bedeutung sich immer tiefer zu gründen scheint, je öfter man sie wiederholt.“

Die einfachste Art, derartige Melodien in ihrer vollen Intensität zur Geltung zu bringen, ist also offenbar die, sie ohne alle Begleitung einzuführen. Auch Wagner befolgt dieses vollkommen begründete Verfahren da, wo die innere melodische Kraft oder die dramatische Situation es verlangen. Wir erinnern an Lohengrin's Anrede an den Schwan, die, wie sie auch immer harmonisirt werden möchte, an Tonesfülle und melodischer Kraft verlieren müßte. Wir erinnern ferner an das Hirtenlied im Tannhäuser, welches Wagner mit dem feinsten künstlerischen Gefühl ohne alle Begleitung singen läßt, und so auf das Herrlichste jenen Volkston trifft, den wir hier im Auge haben, und von dem nachgewiesen ist, daß er den Sängern zur Zeit des Wartburgkrieges ureigenthümlich angehörte. So trifft die echt künstlerische Auffassung einer Aufgabe im höheren Sinne mit der Wirklichkeit überein, ohne sie jemals sclavisch nachzuahmen.

Wo diese melodische Intensität durchgängig waltet, aber nicht die Möglichkeit geboten ist, die harmonische Begleitung zu entbehren (da es dem Princip nach ganz gleichgültig ist, ob wir ein Lied oder eine ganze Oper im Auge haben), muß nothwendig der Accord-Wechsel eben so rasch folgen, als der melodische Gang vorwärts schreitet, da muß also harmonischer Reichthum mit melodischer Kraft und Fülle identisch sein. Hieraus folgt unmittelbar, warum die Werke von Berlioz und vorzüglich die von Wagner, eben so reich an Wechseln der Harmonie sind, als sie andererseits, in Folge der Einheit von Wort und Ton, reich an rhythmischen Wechseln erscheinen. Es liegt hierin mit einfachen Worten das Wagner'sche Kunstprincip, und die Rechtfertigung dieses Principes zugleich.

Stade hat in der harmonischen Behandlung der Minnelieder dasselbe Princip verfolgt, wie Wagner in der Harmonisirung des Hirtenliedes im Tannhäuser, d. h. er hat eine vierstimmige, an harmonischen Wechseln reiche Bearbeitung beigegeben, die man, je nach Bedürfniß und Vermögen, entweder nur anfänglich als Haltpunkt benutzen, später aber weglassen soll; oder die man weniger harmonisch befähigten Capacitäten als dauernde Begleitung lassen muß, oder die man endlich in Form eines vierstimmigen Chores zur Ausführung bringen kann. Auf letztere Art der Behandlung ist in vorliegender Ausgabe der hauptsächlichste Nachdruck gelegt, weil hierdurch allerdings die meisten Zwecke vereinigt erscheinen und zugleich die größte wünschenswerthe Verbreitung erzielt werden kann. Stade hat die Minnelieder theils für gemischten, theils für Männerchor vierstimmig bearbeitet. Obgleich man nicht behaupten kann, daß die Liebes-Lieder der zweiten Abtheilung (unter dem Titel Frauendienst) sich durchgängig für eine derartige Ausführung eignen, da das Subjectiv-Individuelle solcher Liebeslieder selten der Stimmung eines gemischten Chores angemessen erscheint, so findet sich doch unter den Liedern der ersten Abtheilung (Gottesdienst und Herrendienst) nicht ein einziges, wel-

---

einfache Begleitung, meist einer Geige zukam, welche die Sänger in der Regel selbst spielten — Den Leich begleitete, nach Lichtenstein's Beschreibung, das Saitenspiel in rasch wechselnden Bewegungen, und hoch auf- und absteigenden Tonläufen, also mehr in Figurationen, als in harmonischen Accordfolgen. Hierzu war die Harfe besonders geeignet, wie denn auch König Rother seinen Waffengefährten drei Leiche zur Harfe lehrte. Volker, der ritterliche Spielmann der Nibelungen, der beim Abschied von der gastlichen Markgräfin zu Bechelaren höflich seine Lieder zur Geige singt, spielt dagegen den Hunnen zum wilden Waffentanz und Todesreigen Leiche mit dem Schwertfiedelbogen auf.

ches diese Behandlung nicht zuließ und auch unter den Liebesliedern sind Mehrere, welche ganz allgemeine Gedanken behandeln, namentlich „Frauenschöne", „Jugendzeit", und „Maiengruß", der Ausführung im vierstimmigen Chore ganz angemessen.

Es ist hiermit noch nicht gesagt, daß die vorliegende mehrstimmige Behandlung die einzig richtige oder mögliche sei — im Gegentheil läßt jede dieser Melodien eine mehrfache, ganz verschiedene harmonische Bearbeitung zu, und es käme nun darauf an, daß nach dem rühmlichen Vorgange von Stade sich Andere veranlaßt fühlten, auch ihrerseits ihre harmonische Kraft an den Minneliedern zu bewähren, eine Aufgabe, die offenbar zu den interessantesten und verdienstlichsten auf diesem Gebiete gehört. Mit der vierstimmigen harmonischen Begleitung an sich müssen wir uns jedoch — mit dem Vorbehalt, daß die vocale Vierstimmigkeit kein unbedingtes Erforderniß ist, sondern durch eine instrumentale unter Umständen mit Vortheil ersetzt werden muß — vollständig einverstanden erklären. Stade ging hier übrigens nur so weit, als er es thun konnte, ohne seinen nächsten Zweck, eine singbare Bearbeitung zu geben, aus den Augen zu verlieren. Die Führung der Stimmen ist demnach den heutigen Kunstregeln vollkommen gemäß. Man hätte hier vielleicht etwas weiter gehen können — doch wäre dadurch die Verbreitung dieser Minnelieder erschwert worden, und das wäre jetzt, wo die Lieder zum ersten Male aus der Verborgenheit hervortreten, ein, ihre Lebensfähigkeit nur hinderndes, und im Grunde doch mehr oder weniger willkührliches Moment.

So wie die Minnelieder in der Stade'schen Bearbeitung uns vorliegen, sind sie eine höchst interessante und empfehlenswerthe Bereicherung für jeden Chorgesangverein, jede Liedertafel, sogar für jeden größeren Familienkreis, welcher der häuslichen Pflege des mehrstimmigen Gesanges obliegt. Allen denen aber, welche für deutsche Kunst und Vergangenheit, welche namentlich für das deutsche Volkslied und den alten Choralgesang sich interessiren, muß das Werkchen nicht minder werthvoll sein. Es empfiehlt sich schon durch sich selbst, nicht allein in seinem musikalischen, sondern auch in seinem dichterischen Theil, da der Uebersetzer Liliencron nicht nur den „Ton" der Lieder im Ganzen glücklich getroffen, sondern auch im Einzelnen Nichts aufgegeben oder verwischt hat, was das, hier besonders scharf in's Auge zu fassende, innige Verhältniß zwischen Dichtung und Melodie betrifft. Die Ausstattung von Seiten der Verlagshandlung ist äußerst geschmackvoll und splendid, und in Berücksichtigung dieser mannichfaltigen Vorzüge der Preis sehr mäßig zu nennen.*)

Mögen denn diese Lieder und Sprüche der alten Minnesinger nach einer Ruhe von sechs Jahrhunderten noch einmal durch die Welt ziehen, und ein neues fremdes Geschlecht ebenso erheben und erheitern, als sie einst im Munde der alten Sangesmeister ihre Mitwelt erfreuten und bewegten. Wir hegen die beste Hoffnung des Gelingens, denn wir begrüßen sie als einen glücklichen ersten Versuch, deutsche Art und Kunst der Vergangenheit in Tönen der Gegenwart auf's Neue lebendig zu machen!

R. P.

Musikalisch-Culturhistorisches aus Wien.

(Schluß.)

Ich habe bisher von den schlimmen Einflüssen der italienischen Oper und des Virtuosenwesens gesprochen und schon hier zeigt es sich, daß zu allem Schlechten, was man Wien nachsagen mußte, von den Leitern der musikalischen Institute und von den ausübenden Musikern selbst der Anstoß gegeben wurde. Dieß geht aber noch weiter. Wir hatten jährlich eine Anzahl von sechs bis acht stabilen, großen Orchesterconcerten. Was ist das aber für eine Großstadt, wie Wien? Wie viel mehr ließe sich leisten, wenn man die zahlreichen musikalischen Kräfte, welche Wien birgt, in verschiedenen Centren sammelte, organisirte und im großen Maßstabe verwendete? Sache der musikalischen Autoritäten und Heerführer ist es aber von Rechtswegen, dieß zu veranstalten, Sache des Publikums nur daran Antheil zu nehmen oder nicht. Aber freilich wo sind unsere musikalischen Autoritäten und Heerführer, wie heißen sie und welche Farbe tragen sie? In diesen wenigen Concerten nun wurde von demselben Haspel immerfort derselbe Flachs abgewickelt;

---

*) In Voraussicht einer zweiten vermehrten Auflage, welche sicher zu erwarten ist, sei hier der Wunsch ausgesprochen, daß außer einer zu hoffenden Vermehrung der Sänger (namentlich durch Lieder von Frauenlob, Ofterdingen, Conrad von Würzburg und Nithart), auch das erläuternde Vorwort noch ausführlicher behandelt werde. Wir vermissen in demselben speciellere Angaben über das Leben und die Werke der eingeführten Sänger: des Tannhäuser, des Meißner's, des Fürsten Witzlav, Hermann Damen, Höllfeuer, Zilies von Sayn, Rubin, Spervogel und Meister Alexander — historische Daten, deren Kenntniß im Publikum nicht vorausgesetzt werden darf, das Verständniß aber wesentlich erleichtert.

in einen Lotteriebeutel waren eine gewisse Anzahl Compositionsnummern geworfen, diese Nummern wurden alle Jahr einmal durcheinander gebeutelt und wenn man schnell genug ausgespielt hatte, so fing man wieder von vorne an; nach einem neuen Beutel mit neuen Nummern sich umzusehen, fehlte es theils an Einsicht und Lust, theils an Muth. Wir hatten auch jährlich zwei große Oratorien aufführungen. Aber wer lacht denn da? Mir ist, als sähe ich eine Gestalt vor mir, die lachend ihre beiden Hände hebt und an jeder einen Finger ausstreckt, als wollte sie sagen: ich weiß schon, Schöpfung und Jahreszeiten! Es ist der alte Kinderspott, das Comitée des Vereines zur Unterstützung der Tonkünstler-Witwen und Waisen hat den Ruhm sein Vater, der große, berühmte Aßmaier sein Pathe zu sein. Allen Respect aber vor diesen beiden Werken Haydn's, so heißt eine Bethätigung desselben in dieser Form doch nichts anderes, als: heute hängt mir der Zopf rechts und morgen hängt er mir links. Das ist nicht Respect, sondern Trägheit und Unwissenheit. Endlich hatten und haben wir auch einen großen Männergesangsverein, dessen Leistungen sich nach der Seite der Ausführung dem Besten anreihen, was man hören kann, der aber leider bisher, mit zu geringen Ausnahmen, seine herrlichen Kräfte in kleinlichen Bestrebungen verzettelte.

Von den sogenannten Akademien, welche wir gleichfalls alle Jahre hatten und haben, will ich nicht reden. Sie waren immer nur dazu da, damit die Damen sich im Putz, die Kunst im Bettelgewand zeigte und für sie ist mir jener Offizier typisch geworden, den ich einmal bei einer derselben beobachtete. Er saß in einer dunkeln Theaterecke, das schwere Haupt auf seinen schweren Säbel im Halbschlummer gelehnt; nur so oft er merkte, daß eine Nummer zu Ende, stampfte er, ohne sich jedoch zu erheben, mit seinem schweren Korbsäbel und seinen schweren Reiterstiefeln einige Male gegen den Boden und stieß einige dumpfe bravo, fora und da capo heraus, denn es war eine Wohlthätigkeits-Academie (vom großen, berühmten Wache arrangirt) und da durfte er im Beifall nicht zurückbleiben. Er schien mir aber zugleich die Sache von dem einzig richtigen Standpunkte aus aufzufassen. Da ich aber so vieles aufgezählt, was wir hatten und haben, wir reichen Leute, so will ich auch noch etwas nennen, was wir, in der rechten Art, weder hatten noch auch gegenwärtig haben, nämlich eine musikalische Kritik, obgleich wahre Kritik für die Kunst ist, was Universität, Gerechtigkeitspflege, Polizei und Sanitätscomission für den Staat. Auch, wenn es erlaubt ist, dieß hier einzuflechten, eine Musikalien-Leihanstalt, wie sie sein sollte und müßte (und, wie ich mir zu garantiren getraue, auch hier sehr gut bestehen könnte) hatten und haben wir nicht, sondern drei, deren eine mehr als die andere ganz und gar das nicht ist, was sie sein sollte.

Für eine der edelsten, reinsten und reichsten musikalischen Kunstgattungen, für das Streichquartett, geschah bis vor wenigen Jahren öffentlich gar nichts. Aus all dem Gesagten folgt unter Anderem auch das Eine, wie wenig es eigentlich unserem Publikum imputirt werden kann, wenn es mit so vielen Schätzen einer früheren Periode, so wie mit den bedeutendsten Erscheinungen der Neuzeit geradezu unbekannt, wenn es gegen sie gleichgültig und ohne Begeisterung ist? Woher sollte es dieselben denn kennen? Der Laie kann weder noch mag er sich hinsetzen, um aus Partituren Tonwerke zu entziffern und was z. B. Pianofortewerke betrifft, so sind gerade die bedeutendsten und inhaltvollsten auch meistens die schwierigsten und verlangen, um durch die Ausführung zu ihrem Verständniß zu gelangen, die nach allen Seiten durchgebildetsten Kräfte; deren giebt es aber nicht allzuviele. Dieß ist eben der Fluch der Tonkunst, daß sie so sehr an die Vermittlung ausübender Kräfte gebunden ist. Wer weiß aber nicht, daß die verstocktesten Philister, die hartnäckigsten Opponenten gegen alles Neue immer die „Leute vom Fach" selbst sind, um so viel mehr, als ihr winziges, egoistisches Interesse sie meist dazu auffordert. Dem Publikum ist es ja gleichgültig, aus welcher Quelle es seinen Durst löscht, wenn es ihn nur löschen kann. Die HH. Directoren, Virtuosen u. s. w. haben sich gewöhnlich hinter die Ausrede geflüchtet, das Publikum wolle dies oder jenes nun einmal nicht. Erstunken und erlogen! Woher wißt ihr denn das, Verehrteste? Gebt nur erst einmal Werke der Art, wie sie hier in Frage stehen, aber, wenn ihre Wirkung das erste Mal vielleicht eine nur geringe und unentschiedene ist, so legt das Werk (von dessen Werth ihr selbst freilich überzeugt sein müßtet) nicht deshalb sogleich auf ewige Zeiten wieder in die Rumpelkammer; führt dasselbe oder ein anderes Werk desselben Autors nach einiger Zeit wieder vor und erst wenn ihr wiederholte ungünstige Erfahrungen gemacht, habt ihr vielleicht ein Recht erlangt zu sagen: damit geht es nicht. Ihr könnt eure Hände in Unschuld waschen, ihr habt eure Pflicht eurer Seits gethan. Wie könnte man denn von dem Publikum erwarten, was sich oft der Einzelne, der Gebildetste, der Künstler selbst nicht zutrauen mag, nämlich augenblickliche Sicherheit des Urtheils, Bestimmtheit und Klarheit der ersten Eindrücke? Welches Kunstwerk wäre in seinem ersten Erscheinen oft schwieriger zu beurtheilen, als eben das musikalische? Schumann und Berlioz haben z. B. hier vor Jahren

Concerte gegeben und es ist wahr, daß ihnen dadurch nicht gelungen, hier tiefere und bleibende Wurzeln zu schlagen. Folgt aber daraus schon, daß man Schumann und Berlioz hier überhaupt „nicht mag?" Abgeschmackt. Es sind dies eben beide eigenthümlichste Künstler, die in ihren Werken dem Inhalt und der Form nach wesentlich Neues bieten. Seit aber die Welt steht, ist es das ganz nothwendige Schicksal alles Neuen, daß es im Anfang mehr Verwunderung als Bewunderung erweckt, daß es zuerst entweder gar nicht oder nur halb erkannt wird. Wer hat es sich aber in den langen Jahren, seit diese Männer uns mit ihrem Besuche erfreut, angelegen sein lassen, sie bei uns, bis in die neueste Zeit herab, zu vertreten? Was soll also jenes Factum beweisen? Man hat es vor zwei Jahren zum ersten Mal (!) versucht — Director Hellmesberger hat dieses Verdienst sich erworben — ein Schumann'sches Werk der Oeffentlichkeit vorzuführen, nämlich das Streichquartett in A-Moll. Es fand begeisterte Aufnahme. Nicht minder im verflossenen Jahre sein herrliches Pianofortequintett und in fast noch höherem Grade die Lieder dieses in seiner Art einzigen Tondichters, welche Stokhausen zu seinen Concertvorträgen wählte. Ich denke, dieß beweist eher etwas. Ebenso fand ein Quartett des bis dahin hier völlig unbekannten Rob. Volkmann bekanntlich den lebhaftesten Anklang und der anwesende Componist wurde auf die liebenswürdigste Weise ausgezeichnet.

Man wird mir das Zeugniß geben, daß ich gegen unsere mannichfachen, musikalischen Sünden keineswegs die Augen verschließe, man erlaube mir daher schließlich nur noch zu zeigen (was zum Theil schon geschah), daß wir uns doch auch schon nach vielen Seiten hin auf dem Wege der Besserung befinden. Unsere großen Orchesterconcerte sind, wenn auch in der Zahl noch immer sehr beschränkt (da Alles in diesem Gebiet durch ein Orchester und stets ein und denselben Director geleistet wird), doch in ihren Programmen ungleich mannichfaltiger und interessanter geworden. Die fast längst verschollenen Namen eines Bach, Händel, Gluck, Cherubini sind in ihnen wieder erschienen, von den Neueren Rich. Wagner, Gade und Hiller wenigstens sporadisch aufgetreten. Schumann wird endlich wohl definitiv in der nun bevorstehenden Saison an die Reihe kommen. Auch eine Vermehrung unserer Orchesterconcerte steht in Aussicht, da der verdienstliche Kapellmeister des Hofoperntheaters, Hr. Eckert einen Cyclus „philharmonischer" Concerte veranstalten will. Einen großen Aufschwung hat das Genre der Quartett-Musik genommen. Professor Jansa gab hierzu bekanntlich im Jahre 1849 den ersten Anstoß und Prof. Helmesberger trat schon im folgenden Jahre in seine Fußstapfen, erst rivalisirend, dann allein herrschend. Im verflossenen Jahr war diese Domaine der Tonkunst durch den constanten Hellmesberger'schen Quartett-Cyclus, durch die Gebrüder Müller und Vieuxtemps so zahlreich vertreten, daß wir in einem Winter gegen dreißig Quartett-Productionen zählten, fast des Guten zu viel. Ueberhaupt kann man Hrn. Director Hellmesberger die gerechteste Anerkennung für seine, von einem schönen Ehrgeiz getragenen, künstlerischen Bemühungen, denen er fast seine Gesundheit opfert, nicht versagen. Auch die Programme dieser Quartettsoiréen (deren jeder Winter zwölf bringt) sind in den letzten zwei Jahren schwungvoller geworden, die Muse der Neuzeit hat ausgedehntere Berücksichtigung gefunden und es ist nur zu wünschen, daß man hierin noch einen Schritt vorwärts mache. Was den executiven Theil betrifft, so wohnt diesen Quartetten ein hoher Grad von Vollendung inne, so wie auch die Orchesterproductionen der Mehrzahl nach ziemlich befriedigend sind. Vom Männergesangvereine, um welchen namentlich Professor Stegmaier große Verdienste hat, wünschen wir, daß er mehr künstlerische, als bloße Amusement-Zwecke im Auge habe; er darf, wie ich glaube, gegenwärtig nicht mehr besorgen, sich dabei materiell zu ruiniren. Ihm seien namentlich die so trefflichen Vocalwerke Carl Löwe's in Erinnerung gebracht, von welchen man hier gar nichts kennt. Das Comitée der Oratorienconcerte wird sich doch vielleicht wieder einmal auf etwas anderes besinnen, als auf Schöpfung und Jahreszeiten. Es möge „einen Gelehrten fragen".

Die geringsten Hoffnungen scheint man für die Oper fassen zu können. Cornet hat viel geprahlt und wenig gehalten, so daß ein Schluß aus seinem bisherigen Wirken auf sein künftiges wenig günstig ist. Von Allem wäre hier die noch innere rückständige Aufführung der Wagner'schen Opern zu wünschen, nach welchen man die allgemeinste und lebhafteste Begierde hat. Aber leider walten gerade hier gewisse, Ihnen wohl bekannte Bedenklichkeiten ob, die schwer zu begreifen, noch schwerer zu rechtfertigen, aber gerade hinreichend sind, um vielleicht noch lange einen Damm gegen die Erfüllung eines allgemeinen Wunsches und künstlerischen Bedürfnisses zu bilden. Möge aber Hr. Cornet einstweilen der deutschen Oper überhaupt mehr Berücksichtigung angedeihen lassen und nicht nur die besseren Producte der früheren französischen Schule, sondern auch so manches deutsche Meisterwerk ersten und zweiten Ranges wieder an's Tageslicht bringen. In den letzten Wochen hat er sich durch Wiederaufführung des Spontini'schen Ferdinand Cortez ein Verdienst erworben, einer Oper, die unstreitig manches Schöne und Bedeutende, aber doch am Ende noch mehr Geschrei als Wolle enthält und seiner Vestalin,

meiner Meinung nach, entſchieden nachſteht. Daß jene einen bedeutend größeren Anklang im Publikum gefunden, verdankt ſie nicht nur dem vielen äußerlichen Schau- und Spectakelweſen, ſondern auch einer Aufführung, die faſt eben ſo vorzüglich, als die der Veſtalin kläglich war. Ein jüngſtes Ereigniß war auch die Aufführung des Sommernachtstraumes mit Mendelsſohn's tiefreizender, genialer Muſik im Burgtheater, welch' letztere aber in Folge des völlig acuſtikloſen Raumes, des ſchwach organiſirten Orcheſters und der gänzlich vergriffenen Tempi, wie voraus zu ſehen war, ziemlich wirkungslos blieb. En general aber ſegeln wir mit guten Hoffnungen!

C s.

Kleine Zeitung.

Correſpondenz.

Leipzig. Das fünfte Abonnementconcert am 2ten November war der Erinnerung an F. Mendelsſohn Bartholdy gewidmet. Es brachte folgende Werke: Requiem und Dies irae von Mozart, Suite für Orcheſter (D-Dur) von Seb. Bach, Stücke aus dem unvollendeten Oratorium „Chriſtus" von Mendelsſohn; im 2ten Theile „Lauda Sion" für Chor und Orcheſter von Mendelsſohn, ein nachgelaſſenes Werk, componirt für die Kirche St. Martin in Lüttich zur Feier des 11ten Juni 1846; endlich die Ouvertüre zu Leonore, Nr. 3. Die Zuſammenſtellung der kirchlichen Werke und der Werke weltlichen Styls in dieſem Concert war keine ganz glückliche. — Auch das Conſervatorium veranſtaltete, wie alljährlich bei dieſer Veranlaſſung eine Aufführung, die dies Mal zugleich eine Trauerfeierlichkeit für den verſtorbenen König von Sachſen war. Gallus' Ecce quomodo moritur justus und der Choral „Mitten wir im Leben ſind" für achtſtimmigen Chor von Mendelsſohn nebſt mehreren anderen Werken Mendelsſohn's, u. A. eine ungedruckte Arie deſſelben: ‚Der Du die Menſchen läſſeſt ſterben" kamen zur Aufführung.

Das ſechſten Abonnementconcert am 9ten November brachte an Inſtrumentalwerken die Symphonie, D-Dur, von Haydn; die Ouvertüre zu Hans Heiling und die zum Freiſchütz. Frl. Stabbach ſang eine Mozart'ſche Arie mit obligater Violine, die Partie der letzteren geſpielt vom CM. David. Hr. Schneider ſang die Arie „Gönne mir ein Wort der Liebe" aus Hans Heiling. Intereſſant war das Concert durch die Mitwirknng des Frl. von Harder aus Dresden. Sie ſpielte Carl Mayer's Pianofortconcert in D-Dur und Polonaiſe von Chopin. Frl. v. Harder iſt bis jetzt, unſeres Wiſſens, nur in größeren Privatgeſellſchaften gehört worden und trat dies Mal zuerſt vor die Oeffentlichkeit. Wir können ihr zu dieſem Auftreten nur Glück wünſchen, denn die junge Künſtlerin leiſtete ganz Vorzügliches. Sie beſitzt eine treffliche, ſehr ſorgfältig ausgebildete Technik, Sicherheit, Ruhe, und daß ſie ſehr begabt iſt, beweiſt ſchon die Feſtigkeit des muſikaliſchen Gedächtniſſes. Beide Werke wurden von ihr auswendig vorgetragen. Gelingt es ihr unter geiſtvoller Anleitung noch mehr Innerlichkeit, noch mehr geiſtigen Schwung zu gewinnen, was wir, wenn ihr eine ſolche Anregung zu Theil würde, nicht bezweifeln, ſo dürfen wir ſie bald zu den erſten Pianiſtinnen zählen. Zu bedauern war, daß ſie eine durchaus gehaltloſe Compoſition Mayer's zum Vortrag gewählt hatte. — Leider hat ſich die Hoffnung, die wir beim Beginn dieſer Concerte ausſprachen, daß man auf der im vorigen Winter glücklich betretenen Bahn fortſchreiten und den Meiſterwerken der Gegenwart die gebührende Rechnung tragen werde, bis jetzt noch gar nicht verwirklicht, obſchon bereits das ſechſte Concert vorüber iſt. Tadelnde Stimmen in der Tagespreſſe ſind deshalb auch ſchon laut geworden. Jedenfalls iſt es keine gute Vertheilung, wenn man ſechs Concerte ohne Erweiterung der ſtereotypen Programme vorübergehen läßt, und ſpäter vielleicht das Verſäumte nachholen will. Beethoven urtheilte über die Concerte des Gewandhauſes: „Und wenn darüber nichts gedruckt würde, als die dürren Regiſter, ich würde es doch mit Vergnügen leſen. Man ſieht doch, es iſt Verſtand darin, und guter Wille gegen Alle." Wir verlangen weiter nichts als dieſen „guten Willen gegen Alle." Was von einer Beſchränkung auf das Claſſiſche zu halten, iſt in der Correſpondenz aus Wien in der gegenw. Nummer dieſ. Bl. ſo richtig ausgeſprochen, daß wir dem hier nichts hinzuzufügen brauchen.

Auch der Muſikverein Euterpe hat am 7ten November ſeine Concerte begonnen. Von Inſtrumentalwerken kamen darin die Ouvertüre zu Oberon und die C-Moll-Symphonie zur Ausführung. Frl. Emma Koch, die ſchon im vorigen Winter die Geſangsvorträge übernommen hatte, ſtand auch dies Mal auf dem Programm. Sie ſang die große Arie aus Oberon und eine neue, nicht ſehr dankbare, auch der Stimmlage der Sängerin nicht ganz entſprechende Concertarie von A. F. Riccius, die erſtere beſſer als die zweite, wo auch eine nicht ganz reine Intonation ſtörte. Hr. Rudolpf Wehner aus Dresden ſpielte die Polonaiſe Op. 22 von Chopin, und la Sylphide, Caprice-Etude von F. Bernsdorf und Sehnſucht am Meere von Willmers. Er bewährte ſich darin auf's Neue als gut geſchulten Pianiſten, ließ jedoch geiſtigen Schwung zu ſehr vermiſſen. Das Pianoforte aus der Fabrik der HH. Breitkopf und Härtel, ein Salonflügel, wie dieſe Fabrik bis-

her noch nicht geliefert hat und in seinem Charakter von den großen Concertflügeln verschieden, war von sehr günstiger Wirkung.

In **Paris** regnet es jetzt eine Fluth neuer Opern, die aber Alle eigentlich nicht neu sind. Daß Gounod's „blutige Nonne" in der „großen Oper" ein anständiges Fiasco erlebt hat, wird Ihnen bekannt sein. — Die „Pantoffeln der Marquise", mit Musik von Boulanger, haben in der „komischen Oper" zwar gefallen, sind aber ohne Bedeutung. Sie stehen auf der Stufe von „Jeannettens Hochzeit" von Massé. Jetzt ist in der komischen Oper Herold's „Pré aux clercs" (Zweikampf) an der Tagesordnung. Man giebt diese Oper zur Erholung von Meyerbeer's „Nordstern" mit fortwährendem Beifall. Der Kapellmeister Tillmant an der komischen Oper wird gegenwärtig für den besten Theaterkapellmeister in Paris gehalten. — Die „lyrische Oper", welche jetzt mit der komischen Oper unter Direction von Perrin steht, entfaltet eine große Thätigkeit. Sie brachte eine kleine Oper „Schaabaam II." von Gautier, ohne Erfolg. Besser ist die neue Oper vom Belgier Gevaert „das Billet Margarethens", welche nicht ohne musikalisches Interesse in den Einzelnheiten ist. Eine neue Oper von dem neuen Mitglied der Akademie, Clapisson, kann nur mit Bangigkeit erwartet werden. Einer neuen Oper von Adam wird gleichfalls entgegen gesehen. Endlich will das „lyrische Theater" eine vollständige Aufführung vom „Freischütz" veranstalten, offenbar das Beste, was es thun kann. — Mit der „italienischen Oper" ist man ziemlich zufrieden. „Semiramis" mit der Bosio und dem Bariton Gassier hat gefallen, eben so „Othello" mit der Frezzolini. Es war ein sehr kluger Gedanke der „italienischen Oper", Rossini wieder „en vogue" zu bringen, der so lange geruht hat, und von dem doch eine Oper besser ist, als die aller jetzt lebenden italienischen Componisten zusammengenommen. „Mathilde di Schabran" von Rossini ist als dritte Rossini'sche Oper auf dem Repertoir des Théatre italien. Das Publikum hat diese alte Oper mit Enthusiasmus aufgenommen; die Bosio und der Tenorist Luchesi glänzten darin. — Verdi droht noch immer mit seiner neuen Oper (ich glaube „Lear"), deren Hauptrolle er der Medori übertragen will, nachdem er sie der Cruvelli entzogen hat. — Unter allen Theatern macht die „große Oper" die schlechtesten Geschäfte, sowohl mit den Sängerinnen und mit den Recensenten, wie mit neuen Componisten und dem Publikum. Man begeht einen Fehler über den anderen, stößt der Reihe nach bei allen Sängern und Sängerinnen, bei den Componisten und Journalen so energisch an, daß die Stolz nach England, die Cruvelli nach Frankfurt desertirte, Roger fortging, Meyerbeer von der großen Oper Nichts mehr wissen will, die Journale schweigen, die neuen Opern durchfallen, die Kassen leer sind und das Publikum sich bei alledem so langweilt, daß es die „finanzielle" Verwaltung der kaiserlichen Oper sitzen läßt, oder, wie bei der Flucht der Cruvelli, allerlei Mährchen erfindet. — Der Scandal mit der Cruvelli, der seit Wochen alle Journale beschäftigte, ist noch nicht ganz aufgeklärt, und wird es wohl auch nicht werden, man dürfte sonst hinter sonderbare Dinge kommen, deren Verheimlichung gewissen Personen äußerst nöthig ist. Was die Journale darüber gefabelt haben, ist meistentheils nur hypothetisch, nicht thatsächlich begründet. In den Verlauf der Intrigue soll sogar die Kaiserin verwickelt gewesen sein. Hrn. Fould's Portefeuille stand auf dem Spiel, jetzt aber ist der Director der großen Oper, Roqueplan, als Opfer gefallen, und damit scheint diese Coulissengeschichte vorläufig zum Schluß gelangt zu sein.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Einem jungen und sehr begabten Schüler Dreischock's, Hrn. Bernard Rie in Prag, ist die Aufforderung zugekommen, bei den heurigen Leipziger Gewandhaus-Concerten mitzuwirken.

A. Köckert beabsichtigt, diesen Winter in Prag zuzubringen. Am 5ten November veranstaltete er daselbst ein Concert, worin er Spohr's Gesangsscene und sehr schwierige Variationen eigener Composition spielte. Eröffnet wurde das Concert mit dem Quintett Op. 18 von Mendelssohn, wobei auch der Concertgeber mitwirkte.

Am 10ten November fand in Weimar zu Ehren der Großfürstin ein großes Concert statt, in welchem Litolff seine zwei letzten großen Clavier-Concerte (Symphonie-Concerte Nr. 3 und 4) mit Orchester spielte, eine symphonische Dichtung „Orpheus" von Liszt, drei altdeutsche Minnelieder nach der Bearbeitung von Stade, und Mendelssohn's Lobgesang zur Aufführung kamen. Litolff's letzte Concert-Symphonie wird als ein bedeutendes Werk, ein entschiedener Fortschritt des Componisten bezeichnet. Sein Spiel war meisterhaft und electrisch lebendig. — Das Concert war überaus zahlreich besucht, der ganze Hof war anwesend.

Der Violinvirtuos Edmund Singer aus Pesth ist mit dem Titel als Großherzogl. Weimar. Kammervirtuos in die Weimarische Hofcapelle eingetreten und hat bereits in einem Concert bei Hofe gespielt.

Der berühmte Flötist, Kammermusikus Heindl aus Sondershausen, hat sich im Theater in Weimar auf einer neuconstruirten Metallflöte von vorzüglichem Ton, mit vielem Beifall hören lassen.

Auch der Hornist Vivier ist in Weimar mit Concert-Intentionen anwesend.

Man hofft, daß Jenny Lind, welche nach einem Besuch in ihrem Vaterland Schweden sich nach Berlin gewendet hat, daselbst zur Unterstützung der Schlesier ein Concert geben werde.

Anna Zerr wird Mitte December in Leipzig auf der Bühne gastiren, und bei dieser Gelegenheit hoffentlich auch in einigen Abonnement-Concerten singen.

In Paris gastirt gegenwärtig eine neue „Sennora Pepita", natürlich Spanierin, diesmal aber Sängerin. — Eine Kunstreiterin gleichen Namens hat im Circus von Renz Gastrollen „geritten"; das spanische Kleeblatt wäre also nun vollständig. Welche Pepita die „größte Künstlerin" sei, ob die Tänzerin, Sängerin oder Reiterin, dürfte aber schwer zu entscheiden sein. —

Frl. Marie Wieck hat in Dresden ein Concert gegeben, in welchem sie unter anderen das Beethoven'sche Es-Dur-Concert gespielt hat. In der vorläufigen Anzeige soll dieses Concert als in Dresden noch nicht „dagewesen" bezeichnet worden sein! Es ist aber vor Jahren schon in den damaligen Hartung'schen Concerten gespielt worden.

Frl. Marie von Harder, welche nach ihrem ersten sehr glücklichen Auftreten im Leipziger Gewandhaus sich zunächst zum Besuch von Liszt nach Weimar gewendet hat, wird in nächster Zeit ein Concert in Dresden veranstalten, in welchem sie Beethoven's C-Moll-Concert zur Aufführung bringen will.

Frau Betty Gundy gastirt jetzt im deutschen Theater in Pesth mit großem Beifall. Sie trat zuerst als Rosine im „Barbier" auf.

Frl. Fastlinger ist in Freiburg im Breisgau als „Fidelio" aufgetreten, und hat dort Furore gemacht.

Die deutsch-italienische Operngesellschaft, welche gegenwärtig in Liverpool etablirt ist, zählt als Mitglieder die Damen: Coradori, Agnes Büry, Rudersdorf und Sedlaczek, und die HH. Formes, Reichardt, Benedetti und Zelger.

Mario und die Grisi machen in New-York überaus schlechte Geschäfte. Die Concurrenz ist zu groß, und ihre Mittel sind zu klein. Bei der dritten Vorstellung nahmen die Unternehmer nur 500 Dollars ein. Wenn man nicht außerordentliche Hülfsmittel herbeizieht, macht das Unternehmen glänzend Bankerott, trotz alles Geschreis der bezahlten amerikanischen Journalisten.

Musikfeste, Aufführungen. In Pesth wird Liszt's Messe für Männerstimmen mit Orgelbegleitung (siehe Nr. 20 d. Bl.) zuerst zur Aufführung kommen. — Liszt's „Pater noster" und „Ave Maria", für gemischten Chor mit Orgel, sind in Prag durch die Bemühungen der kunstsinnigen Gräfin Schlick zur Aufführung gelangt.

Das Oratorium von Kühmstedt „Die Verklärung des Herrn", welches in Eisenach u. a. a. O. schon mit Beifall aufgeführt wurde, soll auch in Weimar zur Aufführung kommen.

Am 2ten December werden die philharmonischen Concerte in Hamburg ihr 25jähriges Jubiläum feiern. Bei dieser Gelegenheit wird der Kammervirtuos Singer aus Weimar Schumann's Violin-Phantasie zum ersten Male in Hamburg vortragen. Die Hauptpièce des Fest-Abendes bildet Beethoven's 9te Symphonie.

Die Münchner Abonnementconcerte haben am 15ten November im Odeon begonnen. Der Prospect führt folgende neue Musikstücke an, welche die glücklichen Münchner in diesem Jahre zum ersten Male genießen werden: Eine Symphonie von Esser, die Es-Dur-Symphonie von Spohr, das Blas-Octett von Mozart, Quartett-Concert von Spohr und „Lauda Sion" von Mendelssohn. Am ersten Weihnachtsfeiertag werden den Abonnenten alle vier Jahreszeiten von Haydn bescheert. — Man sieht aus diesem Prospect, wie sehr sich München beeilt, mit der Zeit fortzuschreiten, und das Publikum darüber „aufzuklären" wieviel seit Beethoven in der Instrumentalmusik geleistet worden ist! Lachner ist noch immer General-Musikdirector und erste Münchner Autorität.

Im ersten Abonnementconcert in Rostock kam Schumann's D-Moll-Symphonie (Nr. 4) zur Aufführung

In Cassel hat die, vom Componisten Bott geleitete Singacademie ein Concert gegeben, in welchem die Walpurgisnacht von Mendelssohn, Chöre aus Spohr's „Letzten Dingen" und „Salve Regina" von Hauptmann zur Aufführung kamen.

Neue und neueinstudirte Opern. Im Theatro grande in Triest wurde die neue Oper „Mario Visconti" von Petrella mit günstigem Erfolg aufgeführt.

Die Oper „Santa Chiara" vom Herzog Ernst von Gotha wurde in Coburg am 15ten October zum ersten Mal aufgeführt. In Frankfurt ist sie in Vorbereitung.

Die „blutige Nonne" von Gounod, Text von Scribe und Delavigne ist in Paris am 18ten Octbr. zum ersten Male aufgeführt worden und durchgefallen. — Gounod, der „Classiker" wurde als Nachfolger von Onslow zum Mitglied der französischen Academie erwählt, während man bekanntlich schon damals, wie jetzt wieder bei der Wahl von Clapisson, Berlioz überging. Das sind Illustrationen zu den Pariser musikalischen Zuständen.

Am 9ten November fand eine Feier seltener Art in Weimar statt. An diesem Tage waren es funfzig Jahre, daß die verwittwete Frau Großherzogin in Weimar einzog. Schiller dichtete damals zur Feier des Einzugs seine „Huldigung der Künste", die nun nach einem halben Jahrhundert, an derselben Stelle noch einmal erschien. Die Musik zu dem Festspiel wurde von Musikdir. Stör componirt, vorher ging eine symphonische Dichtung „Festklänge" von Franz Liszt. — Der „Huldigung der Künste" folgte die neue einactige Oper von Rubinstein, „die sibirischen Jäger", Text nach dem Russischen von Peter Cornelius.

Am 22sten October, Liszt's Geburtstag, ging „Lohengrin" in Weimar wiederum mit Beck (dem Ersten, der den Lohengrin überhaupt gesungen hat) in Scene. Die Aufführung geschah auf besonderen Wunsch der Frau Wagner,

welche dieses größte Werk ihres Gemahles noch nie auf der Bühne gesehen hatte. Liszt wurde mit Blumen und Kränzen empfangen, und am Schluß stürmisch gerufen. Das Theater war, wie immer bei Wagner's Opern, überfüllt. Viele Fremde waren aus Jena, Erfurt, Berlin, Leipzig zc. dazu gekommen.

In Dresden kam die abgelebte Oper von Auber, „Die Krondiamanten" als Novität zur Aufführung. Ein Berichterstatter machte hierzu die treffende Randglosse: „Diese Oper ist nun alt genug, um für Dresden „neu zu sein".

In Prag ist Wagner's „Tannhäuser" endlich zur Aufführung gelangt. Näheres darüber bringen wir nächstens. — Auch in Mainz ist der Tannhäuser in Vorbereitung. — In Breslau hat die Aufführung des „Lohengrin" einen großen Erfolg gehabt. Namentlich werden die Leistungen der Frau Eugenie Fischer-Nimbs in der Rolle der „Ortrud" als ganz vorzüglich hervorgehoben. Sie soll eine dramatische Gesangskünstlerin ersten Ranges sein. — Leipzig ist der einzige Ort geblieben, wo Lohengrin keinen großen Erfolg gehabt hat. Daß Wagner daran sehr unschuldig ist, brauchen wir wohl kaum zu erwähnen. — In Augsburg, wo der Tannhäuser schon Liebling des Publikums geworden ist, und fast kein Concert vergeht, in welchem nicht Stücke aus Tannhäuser oder Lohengrin zur Aufführung kommen, wird nunmehr auch Lohengrin einstudirt.

Der zweite Theil von Göthe's „Faust", nach der Bearbeitung von Wollheim, mit Musik von Pierson, wie er in Hamburg bereits zur Aufführung kam, wird in Breslau einstudirt. Von Hamburg aus lobte man Bearbeitung und Musik bedeutend, doch sind Erfolge an anderen Orten erst abzuwarten. — Der Componist Pierson, jetzt in Hamburg, ist bekanntlich ein Engländer. Er lebte in den vierziger Jahren erst in Leipzig, dann in Dresden, und schrieb sich Pearson. Dann ging er incognito nach Wien, und machte als „Edgar Mansfeld" sich bemerkbar. Er verheirathete sich mit der Improvisatrice Caroline Leonhard Lyser, verschwand abermals, und tauchte als Pierson in Hamburg wieder auf. Bei dieser dritten Metamorphose scheint er stehen bleiben zu wollen. Frühere Jahrgänge dieser Bl. haben ausführliche Besprechungen seiner damals erschienenen Werke gebracht.

Im königlichen Nationaltheater in Amsterdam hat sich unter Direction von de Vries eine große deutsche Oper etablirt, welche Mitte October ihre Vorstellungen mit dem „Freischütz" begann.

Auszeichnungen, Beförderungen. Die königl. Academie der Künste in Berlin hat den Orgelbauer J. F. Schulze in Paulinzelle (in Schwarzburg-Rudolstadt) zu ihrem academischen Künstler ernannt. —

KM. Julius Rietz ist an Schneider's Stelle nach Dessau berufen worden, und hat diesen ehrenvollen Ruf angenommen.

C. Billert, der Componist der Festcantate, welche bei der silbernen Hochzeit des Prinzen von Preußen in Berlin aufgeführt wurde, hat die große goldene Medaille erhalten.

Franz Lachner in München hat vom Herzog von Sachsen-Coburg-Gotha das Verdienstkreuz des Herzogl. Hausordens erhalten. —

Musikalische Novitäten. Ferdinand Hiller hat während seines Aufenthaltes in St. Goar am Rhein eine „Loreley-Symphonie" componirt.

Von Gade erschien eine Sonate für Pianoforte (Liszt gewidmet) Op. 28 und Arabeske für Pianoforte Op. 27.

Literarische Notizen. Bei R. Weigel in Leipzig ist eine Brochüre von E. Hanslick in Wien „Vom musikalisch Schönen" erschienen, welche in Wien viel Aufsehen gemacht hat. Der Inhalt ist theils ästhetischer, theils polemischer Art.

Todesfälle. Die Königl. Oper und Kapelle in München hat in den letzten Monaten durch die Cholera nicht weniger als acht ihrer Mitglieder verloren, die Damen Rettich, Pellegrini und Degele, die HH. Fichtl, Reindl, Ebling, Hailer und Werle.

Vermischtes.

Daß man in Paris von Seiten der Directionen eine gelinde Wuth auf das Unwesen der Freibillets hat, und daß namentlich der sparsame Hr. Fould dem freien Entrée den Krieg erklärt hat, ist begreiflich, wenn man vernimmt, wie theuer den Directionen zuweilen die Freibillets zu stehen kommen. — Zu einer Aufführung des Barbier von Sevilla hatte ein Hr. Lecomte in Paris ein Sperrsitzbillet für fünf Franken gelöst. Er sucht seinen Platz, und findet ihn hartnäckig von einem Andern besetzt. Hr. Lecomte macht kurzen Prozeß, begiebt sich zum Polizei-Commissär, der in Paris nie weit zu suchen ist, läßt ein Protokoll darüber aufnehmen, und leitet einen Prozeß ein. Er verlangt 150 Franc Schadenersatz für die, ihm rechtmäßig zukommende aber unzugänglich gewordene Vorstellung; er verlangt ferner eine Wiederholung der Vorstellung zu seinen Gunsten in kürzester Frist und bis dahin einen Ersatz von 20 Franc für jeden Tag Verzögerung. — Dieser Hr. Lecomte muß auf den Barbier allerdings sehr versessen gewesen sein! Doch gaben ihm die Gerichte vollkommen Recht, und die Direction war noch froh, mit einem höchst anständigen Vergleich von einigen hundert Franc loszukommen. – Man untersucht nun die Angelegenheit noch weiter, und fand endlich zu allgemeiner Freude, daß der verhängnißvolle Sperrsitz von einem — Freibillet eingenommen worden war! —

In der „Großen Oper" in Paris wird man von der

sonderbaren Bestimmung, daß nur fünfactige Opern aufgeführt werden dürfen, endlich zurückkommen. Dieses Gesetz wurde bisher so pedantisch festgehalten, daß man sogar Mozart's „Don Juan", um ihn in der großen Oper aufführen zu können, von Castil Blaze in fünf Acte zerspalten, respective „bearbeiten" ließ! — Hr. Fould will jetzt aber die Componisten veranlassen, Opern in drei Acten zu schreiben, welche den Theaterabend ausfüllen.

Druckfehler-Berichtigungen. In Nr. 20 gehört das Beispiel S. 214, Sp. 2, Z. 20 v. o. nach den Worten: „dieses Ganges", nicht nach den Worten: „zu welchem".

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann

Neue

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Einundvierzigster Band. № 22. Den 24. November 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_2$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Betrachtungen

über F. Brendel's Schrift:

„Die Musik der Gegenwart und die Gesammtkunst der Zukunft."

Zweiter Artikel.*)

Jener berühmte Hegel'sche Satz, daß „Alles was ist, vernünftig ist", hat schon so oft das Schicksal erfahren, lächerlich gemacht zu werden, daß man jetzt, wo die Hegel'sche Philosophie für abgeschlossen, um nicht zu sagen abgethan erklärt wird, diese paradox scheinende Thesis nicht auf's Neue anregen sollte, wenn man sich nicht der Gefahr aussetzen will, von vorn herein mißverstanden zu werden. Dennoch wagen wir, auf diese Gefahr hin, zu behaupten, daß bei richtigem Verständniß dieser Satz gerade der Ausdruck des Grundprincipes ist, von welchem aus die gesammte historische Forschung zu gehen hat, wenn sie eine wissenschaftliche Forschung, und keine bloße Anhäufung und Compilation zusammenhangloser Facta und Anekdota sein soll.

Im Gebiet der Universalgeschichte ist dieser Grundsatz schon längst anerkannt, und mit mehr oder weniger Glück auch festgehalten und durchgeführt worden. In der Kunstgeschichte weiß man aber noch wenig davon, wie man denn überhaupt ohne Rückhalt aussprechen muß, daß die Leistungen auf dem Gebiet der Kunstgeschichte noch weit davon entfernt sind, denen der Universalhistorie sich ebenbürtig an die Seite stellen zu können. Zunächst ist es Thatsache, daß nicht nur einzelne Zweige der Kunstgeschichte noch so gut wie unausgebaut sind, sondern daß auch über ganzen Perioden derselben ein fast noch undurchdringliches Dunkel ruht.

Unter diesen Verhältnissen ist es zwar erklärlich, aber nicht weniger bedauernswerth, daß eine Universal-Kunstgeschichte überhaupt noch nicht existirt. Wenn wir auch anerkennen, daß seit Winkelmann und Lessing einzelne Zweige der Kunstgeschichte ganz vorzüglich ausgebaut wurden — daß namentlich die Geschichte der bildenden Künste und der Literatur wahre Triumphe gefeiert hat, in unsterblichen, für

*) Vergleiche Nr. 3, 4 und 5 dieses Bandes.

alle Zeiten classischen Werken — so wird doch Niemand läugnen können, daß trotz Pater Martini, Gerbert, Forkel, Kiesewetter, Winterfeld, Fétis, u. A. m. die specielle Geschichte der Musik sich jetzt noch in einem Stadium der Entwicklung befindet, welches zwar zu schönen Hoffnungen berechtigt, aber die Anforderungen, die man von wissenschaftlicher und künstlerischer Seite an sie stellen muß, noch keineswegs erfüllt, und vielleicht noch nicht erfüllen konnte.

Nicht nur, daß es in der Geschichte der Musik Perioden giebt, deren Entwickelung und Zusammenhang mit den übrigen Perioden für Nichts weniger als aufgeklärt gelten kann; nicht nur, daß einzelne Zweige dieser Kunstgeschichte — so z. B. die Geschichte der Instrumentalmusik, die Geschichte der Formenlehre, ꝛc. noch gar keinen Monographen gefunden haben — sondern wir vermissen auch in den vorhandenen Geschichtsschreibungen, (mit rühmlicher Ausnahme einiger monographischen und biographischen Arbeiten), das, was die Universalhistorie in so hohem Grade schon ihr eigen nennt: eine gleichmäßige Behandlung, eine sorgfältige Kritik der Quellen, und vor allem jenes speculative Band, welches Ursache und Wirkung verknüpfen, den Geist des Künstlers mit dem Geist der Zeiten vermitteln und die Empirie der Thatsachen durch die Hülfsmittel einer richtig angewandten Speculation vergeistigen soll.

Räumt man dieser Auffassung der Kunstgeschichte — welche zuletzt ganz von selbst zu einer Geschichte der Gesammtkunst führen muß — ihre volle Berechtigung ein, so ist jeder Versuch, welcher von universalem Standpunkte aus die speculative Vermittelung irgend einer Kunstperiode, und die genetische Entwickelung derselben aus dem Geist der Zeit unternimmt, von vorn herein als höchst anerkennenswerth und nachahmungswürdig zu bezeichnen. Liegt es auch in der Natur solcher Untersuchungen, daß man mit dem ersten Anlauf das vorgesteckte Ziel nicht sofort erreichen, das in's Auge gefaßte Gebiet nicht auf einmal erobern und zugleich beherrschen kann — so ist die Anregung zu weiteren Forschungen, die in solchen Versuchen unwiderleglich gefunden wird, schon wichtig genug, um selbst den ersten Anlauf mit lebhafter Freude zu begrüßen.

Dies waren die ersten Gedanken, welche Brendel's Buch nach aufmerksamer Lectüre in uns erregte. Es ist durchaus nicht nöthig, mit dem Inhalt dieses Werkes vollständig einverstanden zu sein, um diesen Ideengang für natürlich und folgerichtig zu erkennen. Wenn man die kindliche Periode des Autoritätsglaubens glücklich überwunden hat — und trotz aller gegentheiligen Behauptungen wird unsere Partei und Richtung in der That durch Nichts schärfer charakterisirt, als durch das gänzliche Nichtvorhandensein des Autoritätsglaubens — wenn man also auf dem freien Feld kritischer Forschung und Richtung sich ungehindert ergeht, so dürften überhaupt nur wenig Werke im Gebiet der theoretischen und practischen Musik gefunden werden, welche man unbedingt, ohne Ausnahme und Vorbehalt, acceptiren kann. Diese wenigen Werke stehen freilich um so gewichtiger und folgewichtiger da, und die Erhabenheit und Reinheit ihres Styles entschädigt hinlänglich für ihre geringe Anzahl.

So müssen wir denn auch von vorn herein erklären, daß wir dem Brendel'schen Werk nicht vollständig und in allen Theilen beistimmen können; daß wir das Buch zwar als höchst willkommene Anregung und als sicheren Ausgangspunkt, aber nicht als Abschluß zu betrachten haben — daß wir jedoch nichts destoweniger der Idee des Buches unseren unbedingten Beifall zollen müssen, da namentlich unserer Partei dadurch ein kritischer Anhalt geboten wurde, wie wir ihn im theoretischen Gebiet bis dahin entbehrten. Je schneller wir von hieraus weiter kommen, je mehr sich die darin angeregten Ideen entwickeln, concentriren und läutern, — selbst wenn sie sich von dem ursprünglich Gebotenen dadurch entfernen müßten — desto größer ist die Anerkennung, welche wir hiermit auch indirect einem Werke spenden, das wir schon früher als den Markstein bezeichneten, welcher uns unmittelbar in die dritte Entwickelungsphase der Wagner'schen Reformbewegung, in die der wissenschaftlichen Untersuchung, der historischen Entwickelung und kritisch-speculativen Vermittelung unmittelbar hinüberführt.

Die Brendel'sche Auffassung der Kunstbewegung unserer Zeit unterscheidet sich in einem sehr wesentlichen Punkte von der Wagner'schen: sie ist in eben dem Maaße objectiv, als die Wagner'sche subjectiv ist; Brendel verfährt in seiner Entwickelung ebenso positiv, als Wagner in vieler Beziehung gerade hierin negativ verfuhr. Dies ist offenbar ein Fortschritt, eine Anbahnung zur Vermittelung unserer Kunstreform mit dem Zeitbewußtsein, mit einem Wort: der erste Grundstein zu einem wissenschaftlichen Fundament. Was Wagner so groß und einzig macht ist zwar gerade die Totalität seiner Subjectivität — in ihm findet sie ihre volle Berechtigung, weil sie durch ihn nur allein ihren vollen Ausdruck finden konnte.

Was aber für Wagner gilt, das gilt nicht zugleich unbedingt für seine Partei. Von subjectiver Seite, im Sinne der a priori'schen Berechtigung jeder Künstler-Individualität gefaßt, wäre es ohnehin eine Unmöglichkeit, die Wagner'sche Subjectivität auf An-

dere übertragen, und aufpfropfen zu wollen. Von objectiver, rein kritisch und speculativer Seite gefaßt, wäre aber diese Forderung unbedingter Annahme nicht minder unzulässig. Denn die Totalität aller Subjectivitäten bildet zwar den Begriff der Menschheit; die Aeußerung aller dieser Subjectivitäten in Thaten und Gesinnungen bildet allerdings das Material zur Geschichte, aber eine Geschichte der Menschheit würde niemals dadurch zu Tage gefördert werden daß man die Manifestationen dieser unzähligen verschiedenen Subjectivitäten aneinanderreihen wollte, ohne sie unter einen höheren Gesichtspunkte zu betrachten und zu verbinden!

Je größer und bedeutender die Individualität ist, je folgewichtiger ihre Erscheinung in den Gang der Entwickelung der Menschheit eingreift, desto mehr gehört sie der Allgemeinheit an, desto vollständiger fällt sie aber auch der Geschichte anheim und desto gründlicher muß die Kritik und Speculation sich ihrer bemächtigen. Ein Jeder wirkt seiner Subjectivität gemäß, so viel er eben vermag. Den Platz aber, den er einzunehmen hat, kann er sich weder nach Gutdünken wählen, noch mit unbedingter Freiheit selbst bestimmen. Mag sein Bewußtsein ihn auch über seine Zeit stellen, mag er selbst aus dem Verband einer stetigen Fortentwickelung sich losreißen wollen, so ist er doch nie befähigt, diesen Act der Selbstbestimmung, selbst wenn man ihm die Berechtigung dazu in der Gegenwart zugestehen wollte, auf die Zukunft auszudehnen, denn er kann nie sein eigener Richter sein. Die Stellung solcher hervorragender und überaus begabter Naturen zu ihren Zeitgenossen wird daher stets eine an Conflikten und Kämpfen aller Art überreiche sein und sein müssen — diese Kämpfe gehören aber ebenso unmittelbar und organisch zu der Mission, welche der Genius zu erfüllen hat, als die Gährung ein nothwendiger Natur-Proceß ist, damit aus der Traube der edle Wein erzeugt werden kann.

Aus eben dem Grunde wird das Urtheil der Zeitgenossen über eine solche, aller Blicke unwillkührlich auf sich ziehende Natur, stets ein sehr schwankendes, und zum öfteren ein höchst ungerechtes sein. Desto wichtiger ist es, wenn im Schoß der eigener Partei, im Kreis der Freunde und Verehrer eines solchen Mannes, Stimmen, wie die Franz Brendel's sich erheben, welche das subjective Gepräge durch ihre Untersuchungen abzustreifen unternehmen, die Erscheinung zu objectiviren versuchen, und so durch eine Geschichtschreibung der Gegenwart, mitten im Kampfe die Punkte zu fixiren streben, welche man festhalten muß — während damit zugleich andere Gesichtspunkte, denen man momentan eine zu große oder falsche Bedeutsamkeit beilegen könnte, früh genug beseitigt werden, um nicht da hemmend zu erscheinen, wo eine Concentration der Kräfte und Gesinnungen im Einzelnen wie im Ganzen zur Nothwendigkeit wird.

(Fortsetzung folgt.)
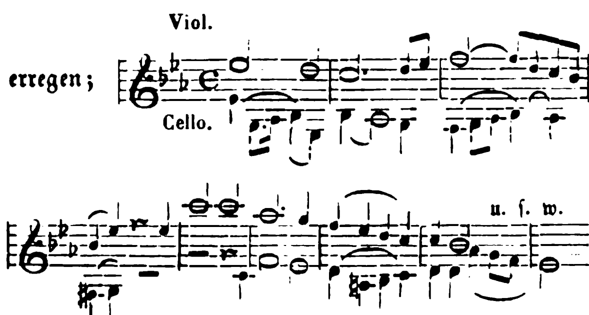
Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte und Streichinstrumente.

J. Fr. Dupont, Op. 13. Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. — **Rotterdam, W. C. de Vletter. Pr. f. 7, 50.**

Die vorherrschende Richtung bei den jüngeren Componisten in den Niederlanden ist die Mendelssohn'sche. Haben wir dies bei Verhulst und einigen andern bereits bemerkt, so zeigen sich im vorliegenden Trio gleichfalls deutliche Spuren davon. Es kann jedoch nicht gesagt werden, daß eine absichtliche Nachahmung darin bemerkbar sei; man sieht nur aus dem allgemeinen Geiste desselben, daß tiefere Studien in den Werken Mendelssohn's auf die musikalische Richtung des Componisten Einfluß geübt haben. Der Charakter der Melodien, die harmonische Führung derselben, die Behandlung der Saiteninstrumente wie auch der Part des Claviers selbst lassen im Allgemeinen, wie namentlich auch an einzelnen speciellen Stellen diese Bemerkung bestätigt finden. Es tritt uns daher in diesem Trio noch nicht die Individualität des Componisten in deutlich erkennbaren Zügen entgegen, obschon die Anlage zu einer selbstständigen Natur vorhanden. Der Geist des Werkes ist bezüglich seines Inhaltes ein frischer und gesunder, es rangirt zwar nicht unter denen, die uns auf die Höhen der Kunst in dieser Gattung führen, es erhebt sich jedoch weit über diejenigen, bei denen die bloße Unterhaltung Zweck ist. Die Motive sind gewählt und von edler Haltung, haben guten Fluß und eine eindringliche Sprache, ihre Führung ist instrumentalgerecht, ohne Ecken und sonstige Anstößigkeiten. Die technische Behandlung im ganzen Werke überhaupt zeigt eine sichere Hand, die jedem mitwirkenden Instrumente in entsprechender Weise gerecht wird. Es ist keines auf Kosten des andern bevorzugt, alle drei wirken in wohlthuender Verschmelzung, jedes von ihnen ist so bedacht, daß seine Natur zur vortheilhaften Geltendmachung gelangen kann. Der Clavierpart erheischt eine sichere, geübte Hand; erhebliche Schwierigkeiten jedoch sind nicht zu überwinden; Geige und Cello sind auch mittelmäßigen Spielern zugänglich.

Der erste Satz hebt gleich mit einem frischen Motiv an, welches geeignet ist, unser Interesse zu erregen;



weniger vorstechend ist der zweite Hauptgedanke, den das Cello zuerst allein vorträgt, er gewinnt jedoch durch die Behandlung und Verschmelzung mit dem ersten Motiv. Der ganze Satz hat Schwung und ist sehr wirksam und geschickt gearbeitet. Das Figurenwerk in der Clavierpartie ist nicht von gewöhnlicher Art; Mendelssohn'scher Einfluß ist hier am sichtbarsten. Das folgende Largo (As-Dur), dessen ausdrucksvolles Thema das Pianoforte in reichen Accordverbindungen allein vorträgt, worauf die Streichinstrumente dasselbe aufnehmen, bis das Pianoforte wieder seine weitere Fortführung solo übernimmt, trägt fast noch stärkere Mendelssohn'sche Farbe, ist aber in seinem Haupttheile von vorzüglich schöner und gewinnender Haltung. Weniger fesselnd ist die weitere Fortführung. Während das erste Motiv eine reiche und innige Gefühlsströmung in langathmigem Zuge ausspricht, ergeht sich das zweite zuviel in kleinem Detail und Figuren, die zu dem ersteren nicht vortheilhaft contrastiren. Das Ganze macht aber dessen ungeachtet eine wohlthuende Wirkung. Ein Allegretto quasi Presto C-Moll, welches dem Largo folgt, nimmt unsere Aufmerksamkeit in Anspruch zuvörderst durch seinen glücklich erfundenen Charakter, sodann durch eine besonders ausgeprägte Rhythmik. Es zeigt sich auch mehr Selbstständigkeit darin. Ein reges Leben, das nicht auf den Humor eines Scherzo Ansprüche macht, beseelt das ganze Stück in anziehender Weise. Die Gedanken überschreiten nicht die Dimensionen eines Allegretto; Alles athmet Leichtigkeit und frohe Laune. Den Mittelsatz in C-Dur mit seiner hüpfenden Rhythmik trägt das Pianoforte zuerst allein vor; leise treten die Streichinstrumente dazu, bis sie immer lauter werdend im ff unisono in fröhlicher Umspielung den Hauptgedanken neckend begleiten und gegen das Ende hin steigernd und miteinander wetteifernd über einen Orgelpunkt den ersten Gedanken wiederholen und einen sehr wirksamen Schluß herbeiführen. Auch der Schlußsatz (Molto Allegro) weiß uns durch den frischen Zug, der ihn belebt, zu interessiren. Weniger finden wir Leidenschaftlichkeit darin, wie sie der Componist durch das beigesetzte Wort appassionato andeutete, als eine nur aufgeregte, lebensfrohe Stimmung. Die zweite Hauptpartie darin ist von ruhiger Haltung und zeichnet sich durch Anmuth und einschmeichelndes Wesen aus. Das eigentliche zweite Hauptmotiv ist weniger anziehend, es hat einen zu engen Rahmen, seine Schritte sind zu klein, um eindringlich wirken zu können; es nimmt jedoch eine günstigere Gestaltung an durch die Verwebung mit der zweiten Hauptpartie, mittelst der sie auf einem mehrtactigen Orgelpunkte wieder zum ersten Thema einleitet. Mendelssohn'scher Einfluß auf die Melodie-Bildung und Führung ist auch hier zu erkennen, jedoch in einer solchen Weise, die für eine weitere selbstständige Ausbildung des Componisten bürgt. Wenn dieß vorliegende Trio das erste Werk des Componisten in dieser Gattung, so kann ihm wenigstens die Genugthuung zu Theil werden, daß er dieß Gebiet mit Glück betreten hat und für ein Erstlingswerk dieser Art sein Trio die Aufmerksamkeit der Freunde dieser Gattung verdient.

Emanuel Klitzsch.

Aus Bremen.

Das erste unserer großen Concerte, die nach den Leipziger Gewandhausconcerten wohl den ersten Platz einnehmen dürften, fand am 7ten November Statt. Ein Comité, dessen thätigste Mitglieder die Herren Eggers, Dr. Lürmann, C. Moeller und Dr. Töpken sind, nehmen sich derselben mit der größten Liebe und Aufopferung an. Das Orchester besteht aus 24 Geigen, 10 Bratschen, 10 Cellos, 6 Contrabässen und den nöthigen Blasinstrumenten, und zählt recht bedeutende Mitglieder in seinen Reihen. Wie sehr man sich von Seiten des Publikums für diese Concerte interessirt, zeigt sich schon daran, daß alle Billets zu diesen zehn Concerten in ein paar Stunden vergriffen sind, und im Laufe der Saison nur Fremden ausnahmsweise ein Platz bewilligt wird.

Im ersten Concerte wurde die Symphonie in D von Beethoven, die Ouvertüre zu Euryanthe von v. Weber und eine Ouvertüre von Cherubini zu Elisa, hier neu, gegeben. Da die Cherubini'sche Ouvertüre noch ziemlich unbekannt ist, so erlauben wir uns dabei zu bemerken, daß dieselbe eben keine stärkere Seite Cherubini's uns kennen lehrt. Eine gewandte Feder verspürt man wohl, auch manchen geistreichen Zug in Verarbeitung der Themata, doch sind diese an sich

selbst sehr unbedeutend. Der Schluß ist in gewisser Weise und für gewisse Leute recht wirksam. Von Solosachen hörten wir ein Concert für die Violine von Bazzini. Bemerkenswerthes: keine Flageolettöne und mitunter recht niedliche italienisch-französische Melodien. Hr. Zahn, unser tüchtiger Concertmeister, der, da Hr. Singer verhindert wurde, bei diesem Concerte zu erscheinen, das Solospiel schnell übernommen, leistete das Möglichste. — Frau Förster sang eine Arie aus der Schöpfung. Deren Stimme ist wohlklingend, die Schule, wenn auch nicht vollendet, doch recht tüchtig vorgeschritten, nur, um recht galant gegen die Dame zu sein, fanden wir das Orchester bei gewissen hohen Tönen zu tief. Häufig kommt dies bei Sängerinnen vor, die sich in ihren Studien übernehmen. Sobald ich das Zuhochsingen, was in der Regel beim zweigestrichenen f beginnt, bei meinen Schülern bemerke, lasse ich täglich zwei Viertelstunden weniger üben, dies habe ich als ein sicheres Heilmittel befunden. Wie man denn überhaupt Triller nie über fünf Minuten singen und langausgehaltene Töne, die ich anfangs, d. h. im ersten Jahre, gar nicht üben lasse, (welcher Ansicht auch Garcia ist,) sehr vorsichtig behandeln muß. Die Unwissenheit, die Stimme zu schonen, und die Wissenschaft, tüchtige Fortschritte zu machen, ist überhaupt der frühzeitige Ruin vieler deutscher Sänger und Sängerinnen. Außerdem sang Frau Förster noch eine Arie (die größere der Gräfin) aus Figaro's Hochzeit und ein Lied von Meyerbeer und eins von Taubert. Obgleich ich für solch ein Concert entweder keine Lieder, oder, wenn sie einmal da sein sollen, um das größere Publikum sowohl gute Compositionen der Art, als einen schönen Vortrag derselben kennen zu lehren — nur wahrhaft schöne wünsche, und Taubert'sche von vornherein ausschließen möchte, so muß ich doch gestehen, daß dieses Taubert'sche „Gute Nacht" unendlich besser ist, als seine übrigen Kinderlieder. Sein eigentlicher Wirkungskreis ist die Kinderstube, und warum sollte es nicht auch anerkennungswerth sein, für Ammen und selbststillende Mütter in dieser Welt gewirkt zu haben. Das Meyerbeer'sche Mailied möchte ich nur französisch hören. Meyerbeer wird's nicht übel nehmen, aber Liedercomponist ist er nicht. Ueberhaupt haben wir außer Schubert nur wenige tüchtige Liedercomponisten, selbst Schumann, den ich gewiß recht hoch stelle, ist nur in wenigen Liedern, obgleich er deren sehr, sehr viel geschrieben hat, an seinem Platze. Mendelssohn hat die rechte Unschuld für das Lied. Seine Natur geht selten zu hoher Leidenschaftlichkeit über, und die Ruhe thut im Liede wohl. —

Im nächsten Concert wird Madame Clara Schumann spielen und Fr. Mayer aus Leipzig singen. Als neues Orchesterwerk wird eine Ouvertüre zu Ossians Vinvela von Sobolewski aufgeführt werden.

Die Oper hierselbst zeigt sehr thätige Mitglieder. In zwei Monaten wurden 28 Opern aufgeführt, worunter nur wenige Wiederholungen, wie die des Tannhäuser, der sich stets stärkeren Beifalls erfreut, und Sobolewski's Prophet von Khorassan. Das Personal ist erst seit dem 1sten September d. J. zusammen und studirte, außer den Prophet von Khorassan, ganz neu: Undine und Tell, theilweise Giralda, Jüdin, Templer, Entführung, Zauberflöte, Figaro's Hochzeit ꝛc. Ueberhaupt ist das Personal in allen Theilen für eine städtische Bühne gut und viel besser als im vergangenen Jahr. —

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Siebentes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses am 16ten November. — Ein neues Orchesterwerk, die Symphonie „Ocean" von A. Rubinstein, kam im zweiten Theile dieses Concertes zum ersten Male zur Aufführung. Wir erhielten dadurch Gelegenheit, einen Künstler, der als Virtuos bereits auch in Deutschland sich eines ehrenvollen Rufes erfreut, als Componist kennen und schätzen zu lernen. Die Symphonie „Ocean" ist jedenfalls unter den Werken noch nicht allgemein anerkannter Componisten, welche uns in den letzten Jahren vorgeführt wurden, das bedeutendste, ja wir möchten sagen, das einzige, welches den Namen einer wirklich bedeutenden Erscheinung verdient. Vornehmlich gilt dies von den beiden ersten Sätzen. Hier tritt uns ein mehr als alltägliches Talent entgegen, das die materiellen Mittel mit Leichtigkeit handhabt und sie auf das Beste zu höheren künstlerischen Zwecken zu verwenden versteht. Eine seltene Frische der Motive, glückliche Conception und Ausarbeitung bis auf die feineren Nüancen, zeichnen diese ersten beiden Sätze aus, die zwei der Natur treu nachgebildete poesiereiche Gemälde des Meeres geben. Man fühlt bei ihrem Erscheinen einen Nachhall von dem unbeschreiblich überwältigenden Eindruck, den der Anblick des Oceans auf den macht, der ihn

mit offenem Herzen zum ersten Male sieht, und selbst wer das Meer nie selbst gesehen hat, wird die sprechende Aehnlichkeit dieser Tongemälde heraus empfinden. Selbstverständlich muß bei dieser Art von Musik die Tonmalerei ein wesentlicher Bestandtheil sein. Rubinstein hat in dieser Beziehung mit Hülfe der erst in neuerer Zeit so hochgesteigerten Kunst der Orchestration ganz Vorzügliches geleistet. Eine seltene Farbenpracht hebt diese Gemälde, ein eigenthümlicher düsterer Glanz ist über das Ganze verbreitet, ohne daß jedoch der Schwerpunkt allein in diesem glänzenden Colorit läge, denn wie schon oben angedeutet, fehlt es keineswegs an geistigem Inhalt, wie ihn eben nur ein wirkliches Talent schaffen kann. Würden das Scherzo und das Finale auf demselben künstlerischen Niveau, wie die beiden ersten Sätze stehen, so würden wir uns nicht bedenken, diese Symphonie den neuesten Erscheinungen ersten Ranges beizuzählen. Nach dem zweiten Satze läßt jedoch die Steigerung nach, vielleicht weil in den ersten Sätzen schon so viel über den Gegenstand gesagt worden, daß derselbe bis auf nur Weniges vollkommen erschöpft ist. Das Scherzo und Finale erschienen uns mehr reflectirt und weniger aus künstlerischer Unmittelbarkeit hervorgegangen, als die ersten Sätze, selbst bei der immer noch äußerst brillanten Instrumentirung zeigte sich zu viel Gedachtes, das eben deshalb weniger wirkungsvoll war. Dennoch stehen auch diese beiden letzten Sätze hoch erhaben über so vielem Neuen, was wir in den letzten Jahren gehört, und würden ohne das Voraufgehende immer noch von bester Wirkung sein. Die Ausführung der Symphonie war eine genügende, bis auf etwas sehr starkes Auseinandergehen im letzten Satze, der nur durch ein Paukensolo vor gänzlichem Umwerfen bewahrt wurde. — Im ersten Theile des Concerts, das mit der lobenswerth ausgeführten Ouvertüre zu „Coriolan" eröffnet wurde, traten mehrere Gäste auf. Hr. Albert Eilers vom Hoftheater in Dresden sang die Baßarie aus „Paulus" und zwei Lieder von Dessauer und Fr. Schubert. Wir lernten in ihm einen gut gebildeten und talentvollen Sänger mit sehr ansprechenden, wenn auch nicht großen, Stimmmitteln kennen. Besonders sprach uns sein Vortrag der Lieder an, da die Paulus-Arie in dem Concertsaal von weniger Wirkung sein kann und überhaupt auch schon sehr oft gehört worden ist. — Interessant waren die beiden Leistungen der als Flötenvirtuosen allgemein anerkannten Brüder Franz und Carl Doppler aus Pesth. Sie trugen zwei eigene Compositionen vor: „Phantasie über ungarische Motive" und „Variationen", beide für zwei Flöten. Eine seltene Kunstfertigkeit verbunden mit feinem Geschmack und Eleganz in der Ausführung zeichneten diese Vorträge aus. Daß dieselben so viel Anklang bei dem Publikum fanden, gereicht den Künstlern um so mehr zur Ehre, als man hier die Flöte als Soloinstrument sonst nicht sehr liebt. — Frl. Stabbach sang außerdem noch die Mozart'sche Scene und Arie mit obligatem Clavier; das Wie wollen wir hier nicht weiter erörtern, es war auch kaum einer kritischen Besprechung werth und wir erwähnen daher nur in Kürze, daß Frl. Louise Haufe — eine frühere Schülerin des Conservatoriums — die Pianofortepartie recht brav vortrug.

Aus **Berlin** schreibt man, daß die Concerte sich derart jagen, daß an einem Abend oft zwei Concerte stattfinden, und die Berichterstatter nicht wissen, wohin sie sich wenden sollen. Außer der Anzahl Wohlthätigkeitsconcerte, die noch immer kein Ende nehmen; außer den verschiedenen Cyclen von Kammermusik-Soiréen und Symphonie-Soiréen, die bereits im Gange sind, oder noch in Gang kommen sollen, hat nun auch der königl. Domchor, der von seiner Kunstreise aus Hamburg zurückgekehrt ist, am 18ten November seine Soiréen im Local der Singakademie begonnen. — Bazzini gab bei Kroll zwölf Concerte, das letzte unter Mitwirkung der rühmlichst bekannten Flötisten Doppler aus Pesth. Die Ouvertüre zu „Ilka" von Doppler kam dabei zur Aufführung, Bazzini spielte Beethoven's Violinconcert, aber wie vorauszusehen war, ohne sonderlichen Beifall der Kritik, wenngleich immer noch besser als H. Wieniawski, der es zur Carricatur verzerrte. — Die Gebrüder Doppler gaben hierauf ein eigenes Concert, unter Mitwirkung Bazzini's, welches durch die Aufführung der Ouvertüre zu „Hunyady Laßlo" von Doppler noch ein eigenthümliches Interesse erhielt. — Der Stern'sche Gesangverein gab zur Gedächtnißfeier Mendelssohn's ein Concert, in welchem das Requiem von Mozart, den 114ten Psalm und die Fragmente aus „Christus" von Mendelssohn zur Aufführung kamen. — Die 4te Liebig'sche Symphonie-Soirée brachte als interessante Aufgabe die Aufführung von Beethoven's sämmtlichen Leonoren-Ouvertüren. — Auch die Symphonie-Soiréen der Kapelle sind in vollem Gange. Bis jetzt fanden drei statt. Die erste brachte als Neuigkeit Schubert's C-Dur-Symphonie welche — glänzend durchfiel! In der zweiten Soirée kam eine kleine unbedeutende Haydn'sche D-Dur-Symphonie, Beethoven's B-Dur, Mendelssohn's schwächste Ouvertüre zu Athalia und die neue Lustspiel-Ouvertüre von Rietz zur Aufführung. Die dritte brachte die C-Dur-Symphonien von Beethoven und Mozart, die Ouvertüre zu Cortez von Spontini, und das Scherzo (!) aus Mendelssohn's Sommernachtstraum! — Man sieht, daß die Berliner Kapell-Soiréen noch immer auf sehr naiven Füßen stehen, und der Stabilität mit Erfolg huldigen.

Thorn, den 5ten November 1854. Am 25sten October veranstaltete der hiesige Gesang-Verein unter Leitung seines Dirigenten, des Gymnasiallehrers Dr. Hirsch, eine musikalisch-declamatorische Abendunterhaltung, deren Ertrag für die durch Brandunglück schwer heimgesuchten Bewohner Memels bestimmt war. Die städtische Behörde hatte zu diesem edeln Zwecke den geräumigen Rathhaussaal mit dankenswerther Bereitwilligkeit hergegeben, der bisher fast ausschließlich zu den regelmäßig wiederkehrenden Assisensitzungen benutzt wurde. An dem genannten Abende aber hatte Themis ihr dunkeles, ernstes Gewand abgelegt und sich zum würdigen Empfange der in diesen Räumen so seltenen Gäste, der Musen und Grazien,

in ein lichtes, heiteres Festgewand gekleidet. Unter mehreren anderen Piecen, die zur Aufführung kamen, heben wir hier nur die Nummern hervor, die von dem Gesangverein mit großer Präcision und angemessenem Ausdruck executirt wurden. Es waren die melodramatische Dichtung Columbus von Julius Becker, die, wie wir vernehmen, demnächst auch in Insterburg zu demselben Zweck von dem dortigen Musiklehrer Metz aufgeführt werden wird, und das prächtige Finale aus Mendelssohn's unvollendeter Oper Loreley, das im Februar dieses Jahres schon einmal hier öffentlich zu Gehör gebracht worden und seitdem ein Lieblingsstück unseres Publikums geworden ist. Zu beiden hatte die Kapelle des 14ten Infanterie-Regiments, der sich noch einige Dilettanten angeschlossen, das Accompagnement übernommen, welches sie mit anerkennungswerther Sicherheit und Discretion ausführte. Die Solopartie der Loreley war, wie damals, in den Händen unserer geschätzten Dilettantin, des Frl. Drescher, die sie mit einem, dem hochtragischen Pathos derselben entsprechenden, wahrhaft künstlerischem Ausdrucke vortrug. Auch der Columbus erfreute sich einer beifälligen Aufnahme, die ihm gewiß überall zu Theil werden wird, wo ein so schönes klangvolles Organ und eine von richtiger Auffassung der geschilderten Situationen zeugende, kunstvoll nüancirte Declamation, wie sie unser Buchhändler Lambeck besitzt, zur Durchführung der melodramatischen Stellen benutzt werden kann. Die Musik schließt sich dem poetischen Texte in charakteristischer Weise an und bietet in der Orchesterbegleitung oft höchst überraschende Effecte. Die Melodien sind durchweg leicht verständlich und ansprechend, ohne banal zu sein, die Harmonien wirksam und kräftig, und in Beziehung auf Modulation nicht selten frappant. Das Ganze gewinnt durch eine gewissenhafte Befolgung der von dem Componisten vorgeschriebenen dynamischen Nüancirung, namentlich an den Stellen, wo die feierliche Stille des Oceans durch musikalische Malerei zur Anschauung gebracht werden soll, und können wir den Ausführenden in dieser Beziehung das Zeugniß ausstellen, daß sie auf die Intentionen des Tondichters mit liebevoller Hingebung eingegangen. Das Werk ist für derartige Aufführungen sehr geeignet und verdient auch in weiteren Kreisen bekannt und anerkannt zu werden. Unter den aufgeführten Nummern befand sich auch eine, die, wenn gleich einer früheren Periode angehörend und fast ganz von dem Repertoire moderner Concert-Aufführungen verschwunden, doch auch heute noch ihres Eindruckes nicht verfehlen wird, sobald nur für die Declamation eine geeignete Persönlichkeit gefunden wird. Es ist dies Schiller's Gang nach dem Eisenhammer mit melodramatischer Begleitung von dem im J. 1821 in Berlin verstorbenen Königl. Kapellmeister Bernh. Anselm Weber. Das Gedicht wurde von Hrn. Lambeck mit gewohnter Routine gesprochen, die Begleitung am Flügel — die Orchesterstimmen konnten leider nicht so schnell beschafft werden, hatte Dr. Hirsch übernommen. Das bei uns noch nicht gehörte Stück sprach allgemein an — besonders effectuirte das vom ganzen Gesang-Verein in schönem Piano gesungene Sanctus — und das zahlreich versammelte Publikum verließ den Saal, durch das ganze Arrangement des Concertes in hohem Grade befriedigt.

Halle. Quartett-Soirée's der HH. Röntgen, Hermann, Grützmacher von Leipzig und des Stadtmusikdirector John. Es ist nun bereits der dritte Winter, in welchem die Quartett-Soirées des obigen Künstlervereins hier in's Leben treten; sie geben zugleich den schönsten Beweis für den in unserer Stadt waltenden höheren Kunstsinn, denn die Zahl der Zuhörer hat sich von Jahr zu Jahr bedeutend gemehrt, die Freude an diesen Genüssen gesteigert. Mozart's D-Moll-Quartett eröffnete den Reigen; Hr. John spielte die erste, Hr. Röntgen die zweite Violine, Hr. Hermann die Bratsche, Hr. Grützmacher das Violoncell. Das in seinen Formen so schön gerundete, in seinem Gefühlsflusse so klare, in seinem geistigen Gehalte so verständliche, in seiner ganzen Wirkung so lebensfrische Werk wurde brav vorgetragen und mit vielem Antheil von den Zuhörern aufgenommen. — Ihm folgte Beethovens geniales Trio (Op. 70, D-Dur). Die Pianoforte-Partie führte Frau Klengel-Röntgen aus, von künstlerischer Weihe getragen. Sie bildete mit ihrem Gemahl und Hrn. Grützmacher ein kunstwürdiges Ensemble. — Dem Andenken Mendelssohns († 4ter November) war der Vortrag des letzten Quartetts, Op. 44, Es-Dur, geweiht. Auch in diesem Werke hat Mendelssohn seine ursprüngliche Eigenthümlichkeit als schaffender Künstler wahr und rein bewahrt. Der Quell der Phantasie fließt hier frisch und hell hervor, er stürzt wie ein Waldbach dahin durch romantische Gefilde, wächst zum mächtigen Strome und fluthet fort, durchsichtig bis auf den Grund. Das Quartett wurde mit großer Liebe und Hingebung von den HH. Röntgen, John, Hermann und Grützmacher ausgeführt, mit Achtsamkeit angehört und mit den lautesten Beifallsbezeugungen gekrönt.

G. Nauenburg.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Alfred Jaell ist in Leipzig angekommen, und wird im nächsten Abonnementconcert spielen.

Carl Evers, zur Zeit in Gratz, gedenkt demnächst sich nach Wien zu begeben, um daselbst zu concertiren.

Frau Gundy ist im deutschen Theater zu Pesth aufgetreten und zwar mit sehr großem Erfolg. Sie ist dort engagirt.

Frl. Kathinka Evers ist für den Carneval in Triest engagirt. In Turin, wo sie sich jetzt befindet, singt sie mit großem Beifall.

Wir berichteten kürzlich über eine Schülerin des Prof. Götze, Frl. Koch, welche in Glogau mit viel Erfolg gesungen hatte. Eine andere Schülerin desselben, Frl. Brenken aus

Soest ist in den letzten Monaten bei verschiedenen Gelegenheiten in Soest, Dortmund und a. a. O. als Sängerin aufgetreten und hat ebenfalls viel Anerkennung sich erworben. Sie ist vor kurzem zur weiteren Fortsetzung ihrer Studien nach Leipzig zurückgekehrt. Concertdirectoren kleinerer Städte, die häufig um Sängerinnen in Verlegenheit sind, wollen wir auf beide Damen aufmerksam machen.

Henry Litolff unternimmt in nächster Zeit eine größere Kunstreise nach Belgien, wie er schon früher sich längere Zeit in Holland aufgehalten hat.

Die Gemahlin des Intendanten Dingelstedt, Jenny Lutzer, welche seit längerer Zeit der Oeffentlichkeit sich entzog, — hat sich auf Einladung des Herzogs von Sachsen-Coburg-Gotha an dessen Hof begeben, um in der neuesten Oper des Herzogs mitzuwirken.

Der Großherzogl. Weimarische Kammervirtuos Laub hat seine Kunstreise angetreten, und sich zunächst nach Frankfurt begeben, woselbst er im zweiten Museumsconcert am 17ten November auftrat. Er spielte das Violinconcert von Beethoven, Chaconne von Bach und Rêverie von Vieuxtemps. Außerdem bot das Concert noch als Neuigkeit die Ouvertüre zu „Waldmeisters Brautfahrt" von Georg Goltermann.

Die Pianistin Rosa Kastner gab im Frankfurter Theater ein Concert, in welchem sie u. A. Liszt's „Propheten-phantasie" mit großem Beifall spielte.

In dem zweiten Concert, welches Clara Schumann in Frankfurt veranstaltete, spielte sie drei Compositionen ihres Gemahl's, das große A-Moll-Concert, Romanze und „Traumeswirren" aus den Phantasiestücken. Letzteres mußte auf Verlangen wiederholt werden. Auch das Andante und Scherzo aus Brahm's F-Moll-Sonate spielte Frau Clara Schumann in Frankfurt, wenngleich, wie sich erwarten ließ, noch mit getheiltem Beifall. Doch ist es schon im hohen Grade verdienstlich, daß diese vortreffliche Künstlerin unter ihrer Meisterhand Brahm's Compositionen in die Oeffentlichkeit, und somit nach und nach zur Geltung bringt.

Neue und neueinstudirte Opern. Die Dichterin Anna Löhn in Dresden hat ein lyrisches Drama „Iduna" geschrieben, zu welchem der Musikdirector Saupe in Görlitz die Musik componirt hat. Das Drama ist in Dresden zur Aufführung angenommen, die Ouvertüre von Saupe wurde bereits daselbst aufgeführt.

Auszeichnungen, Beförderungen. Brandus, der Musikalienhändler in Paris, ist vom Kaiser zum technischen Director der „lyrischen Oper" ernannt worden.

General-Musikdirector Wieprecht in Berlin feierte am 5ten November sein 25jähriges Jubiläum als Militär-Musikdirector, und erhielt vom König in Anerkennung seiner Verdienste durch ein Cabinetsschreiben ansehnliche Gehaltsverbesserung, jedoch ohne den rothen Adlerorden 4ter Classe.

Musikalische Novitäten. In dem Album, welches Schlesinger zum Besten der Schlesier demnächst veröffentlichen wird, erscheint von Liszt ein Präludium für Clavier über das Bach'sche Thema „Weinen, klagen, Sorgen, zagen", auf welches wir ganz besonders aufmerksam machen wollen.

Das erwartete Quartett von R. Volkmann in G-Moll (Op. 14) ist erschienen. Mehrere andere Publicationen für Pianoforte werden folgen.

Von Robert Schumann ist der vierhändige Clavier-Auszug seiner Fest-Ouvertüre über das Rheinweinlied, Op. 123, erschienen.

Von Johannes Brahms sind sechs Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte, Op. 7, erschienen.

Von Gade erscheint nächstens „Erlkönigs Tochter" Ballade nach dänischen Volksliedern für Solo, Chor und Orchester, Op. 30.

Von Hauptmann erscheint eine „Cantate" für Solo und Chor mit Begleitung von Orgel und Posaunen, Op. 38.

Von Louis Eller erscheinen folgende Violincompositionen: „Corrente", „Improvisation" und „Valse diabolique" bei W. Paul in Dresden, sowie drei Violin-Etuden und einige Salonstücke bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Von A. Rubinstein erscheinen zwei Trios für Piano, Violine und Cello, drei Salonpiècen, und sechs Präludien für Pianoforte (letztere Clara Schumann gewidmet) in nächster Zeit in Leipzig.

Literarische Notizen. Von Hoffmann v. Fallersleben's „Liedern aus Weimar", Franz Liszt gewidmet, erschien bereits die zweite Auflage bei Rümpler in Hannover.

Julius von Rodenberg hat einen „musikalischen Sonettenkranz" herausgegeben, geflochten um die Namen Haydn, Mozart, Beethoven, Spohr, Mendelssohn, Weber, Marschner, Meyerbeer, Flotow (!), Schubert, Liszt, Schumann, Wagner. — Mancher Andere wäre wohl mehr als Flotow hier am Platze gewesen, — z. B. Berlioz. Abgesehen jedoch von dieser Ausstellung können wir das Werkchen des begabten Dichters nur willkommen heißen, und machen mit Vergnügen darauf aufmerksam, da wir auch hierin ein Zeichen der Annäherung der Dichter an die Musiker erblicken. Leider sind einige störende Druckfehler stehen geblieben, die wir im Interesse des Dichters namhaft machen wollen. S. 8, 10te Textzeile, st. und l. um. S. 13, 6te Textzeile, st. wie l. nie. S. 14, 5te Textzeile, st. Weiche l. Spitze. S. 15, 4te Textzeile, ist sind einzuschalten.

Das neue Werk von Marx, „die Musik des 19ten Jahrhunderts", welches mit den Fragen der „Zukunft" sich ernstlich beschäftigt, ist im Druck vollendet, und wird in nächster Zeit ausgegeben. Es erscheint bei Breitkopf und Härtel.

Von den „Recensionen und allgemeinen Bemerkungen über Theater und Musik in Wien" ist bereits der sechste Band erschienen. Das Werk soll als „theatralisch-musikalisches Jahrbuch" auch ferner in periodischen Fortsetzungen erscheinen.

Kritischer Anzeiger.

Kirchenmusik.

Für die Orgel.

L. Anger, Op. 6. Präludium und Fuge für die Orgel. Leipzig, Peters. 10 Ngr.

Neben einer vollkommenen Herrschaft über die künstlerische Form und das Instrument zeigt sich in diesem Musikstück ein tüchtiger Gehalt und nicht bloß das dürre Gerüst eines kunstvollen musikalischen Baues. Wir empfehlen diese gediegene Arbeit der Beachtung aller Organisten.

Theatermusik.

Arrangements.

W. A. Mozart, Ouvertüre zur Oper „die Zauberflöte". Für das Pianoforte zu sechs Händen eingerichtet von C. Burchard. Dresden, Brauer. 20 Ngr.

Ein mit Geschick gemachtes Arrangement, bei dessen Ausführung es jedoch etwas eng am Pianoforte zugehen wird. Da die drei Stimmen keine Schwierigkeiten darbieten, ist dieses Arrangement zur anregenden Uebung und Unterhaltung schon weiter vorgeschrittener Schüler zu empfehlen.

Concertmusik.

Concertstücke mit Orchester oder Pianoforte.

Franz Coenen, Souvenir de la Havane. Fantaisie brillante sur des thèmes éspagnols pour Violon avec accompagnement de Pianoforte. **Rotterdam, W. C. de Vletter. 2 Fl. 50.**

Der Componist giebt in diesem Werke sehr brillante und dankbare Variationen über ein spanisches Thema, welche er nach jetzt beliebter Sitte Fantaisie brillante nennt. Einen Anspruch auf höheren künstlerischen Gehalt darf man solchen für Virtuosen geschriebenen Erzeugnissen gegenüber nicht machen, vielmehr muß man zufrieden sein, wenn solche Paradepferde hübsch und elegant aufgeputzt, glatt gestriegelt und so weit schulgerecht zugeritten sind, daß der Ritter mit dem Violinbogen in der Hand auf ihnen mit Sicherheit und des Sieges gewiß in die Arena reiten kann. Das ist nun hier der Fall. Die Principalstimme ist geschickt und äußerst dankbar gesetzt, die Pianoforte-Begleitung (Arrangement) ist eben eine Begleitung. Die Orchester-Partitur und die betreffenden Stimmen sind durch die Verlagshandlung in Abschriften zu beziehen.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

J. v. Kolb, Op. 10. Souvenir de montagnes. Trois pièces caractéristiques pour le Pianoforte. **München, J. Aibl. 22½ Ngr.**

Der als Pianoforte-Componist mit Recht geschätzte J. v. Kolb giebt in diesem Werkchen drei sehr ansprechende und brillante Stücke — le désir aux Alpes, Belle vue, la Fête des mout aquands — geeignet zum Vortrage in künstlerisch gebildeten Kreisen und selbst in Concerten. Es muthet der in diesen Stücken (die wir beiläufig als deutsches Land und deutsches Volksleben schildernd auch lieber mit deutschen Worten benannt gewünscht hätten) wehende Geist wohlthuend an; die Musik ist frisch und lebenskräftig und entspricht dem gewählten Gegenstand. In der Technik werden Forderungen gestellt, denen nur vollkommen fertige Virtuosen allseitig genügen können, zur Auffassung und Wiedergabe des geistigen Elements gehört ein durchgebildeter und denkender Künstler.

Lieder und Gesänge.

Albert Methfessel, Op. 153. Zwei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Magdeburg, Heinrichshofen. 10 Sgr.

Das erste dieser Lieder „Gruß aus der Ferne" von einem ungenannten Dichter ist ein schön empfundener, inniger Gesang, während das zweite „Da möcht' ich sein" von K. F. H. Strass mehr einen leichten, anmuthigen, fast neckischen Charakter trägt. Beide treten anspruchslos auf, ohne jedoch in der Form sich allzusehr am Hergebrachten zu halten. Die Singstimme (Sopran) verräth die sachkundige und geübte Hand des Componisten, die Pianoforte-Begleitung ist weder schwierig, noch wird in dieser Beziehung viel Neues und Ungewöhnliches geboten, dennoch aber erscheint sie nicht uninteressant und ist dem Uebrigen angemessen. Wir empfehlen diese hübschen Lieder Sängerinnen, die mehr als gewöhnlichen Singsang verlangen.

Ad. Köckert, Op. 16. Drei Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte. Prag, Hoffmann. 45 Kr. C.M.

Es erfreut sich Hr. Köckert als Virtuos der Violine eines ehrenvollen Rufes, auch hat er sich bereits mit Glück als Componist für dieses Instrument versucht. In gegenwärtigen Liedern bethätigt er sich als ein nach Besserem strebender und begabter Gesangscomponist. Die Motive derselben, wenn auch nicht hervorragend, erscheinen dennoch edel, die Fassung der Lieder ist geschickt, die Singstimme sangbar, die Begleitung abweichend von dem Gewöhnlichen und nicht ohne Interesse. Einige durch den Sinn nicht bedingte Textwiederholungen hätten wir hingewünscht. Die drei Lieder heißen: „Wie gerne Dir zu Füßen" von Moritz Graf Strachwitz, „So halt' ich endlich Dich umfangen" von E. Geibel und „Wintertrauer" von Adelheid von Stolterfoth, von denen uns das zweite

namentlich angesprochen hat. Das hübsch ausgestattete Heft ist der Sängerin Frl. Louise Meyer in Prag gewidmet.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Lieder und Gesänge.

Hermann Scheuerlein, Op. 2. Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, Whistling. 15 Ngr.

Es enthält dieses Heft zwei Lieder von Geibel: „Nur Dich allein" und „Gruß", und eines von Rückert: „Abendstille". Die Composition erhebt sich hier wenig über schon oft Dagewesenes — um nicht zu sagen Triviales. Die Erfindung ist nicht sehr hervorragend, die formelle Fassung hält sich ganz am Hergebrachten und leidet bisweilen an kleinen Ungewandtheiten. Es rangiren diese Lieder ihrem Inhalte nach ungefähr mit denen von Proch, Krebs 2c. — Das Gute derselben, die Sangbarkeit, haben auch sie.

Ferd. Sieber, Op. 22. Des Mädchens Lied. Gedicht von Dräxler-Manfred, für eine Sopranstimme mit Begleitung des Pianoforte. Zum Vortrage in Concerten. Magdeburg, Heinrichshofen. 10 Sgr.

Durch die auf dem Titel stehenden Worte: „Zum Vortrage in Concerten" wird die Kritik aufgefordert, an dieses Lied höhere Anforderungen zu stellen, als es bisher bei den Compositionen des als Gesanglehrer sehr verdienstvollen Sieber geschehen ist. Solchen Anforderungen kann das Werkchen aber in keiner Weise entsprechen, denn weder die Erfindung, noch die breiter ausgesponnene Form, in der es auftritt giebt ihm ein Recht, im Concertsaal zu erscheinen. Der Componist scheint — vielleicht absichtlich — von den gewaltigen und höchst erfreulichen Fortschritten, welche auf dem Gebiete der Lied-Composition in neuerer Zeit gemacht wurden, unberührt geblieben zu sein. Er kann sich von den Mängeln der alten Form noch nicht losmachen, es genügt ihm eine sangbare Melodie, bei der die Worte nur als unumgänglich nöthige Grundlage dienen, fast die Stelle eines nicht zu vermeidenden Uebels spielen und es nicht darauf ankommt, ob der Sinn des Gedichtes musikalisch entsprechend wieder gegeben wird, oder nicht. Daher die oft nicht sinngemäße Declamation und die störenden Textwiederholungen. Das begleitende Pianoforte stattet Sieber stets sehr dürftig und stiefväterlich aus. Auch hier bewegt es sich in gewöhnlichen, oft nicht einmal geschickt gefaßten Floskeln. Führte sich dieses Lied als das ein, was es in der That ist, als ein höheren Ansprüchen entsagendes Salonstück, so könnte man ihm der guten Behandlung der Singstimme wegen, einen relativen Werth zuerkennen, als Concertstück müssen wir ihm aber jede höhere Berechtigung absprechen.

Julius Kämpfe, Lieder und Gesänge für eine tiefere Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Magdeburg, Heinrichshofen. Liefg. 1. 10 Sgr., Liefg. 2 12 Sgr.

Die erste Lieferung enthält die bekannte, bereits mehrfach in Musik gesetzte Ballade von Seidl „der todte Soldat". Es ist von dieser Composition wenig und noch weniger etwas Erfreuliches zu sagen. Sie hält sich auf der Stufe der Mittelmäßigkeit und zeigt nirgends etwas, was auf höhere Befähigung schließen lassen kann. Besser sind dem Componisten die Lieder in der zweiten Lieferung — „Frühling und Liebe", „Abendfeier in Venedig" von Geibel, „Fahre wohl" und „Wenn sich zwei Herzen scheiden" beide von demselben Dichter — gelungen, wiewohl auch hier weder im Geistigen noch im Formellen etwas Besonderes wahrzunehmen ist, in Bezug auf letzteres aber die sinnlosen Textwiederholungen in den beiden letzten Liedern zu rügen sind. Ein gewisses tüchtiges Streben ist in den Liedern nicht in Abrede zu stellen, es giebt dies Hoffnung, daß der Componist bei späteren Werken noch Gutes leisten kann.

Lorenz List, Op. 2. Zwei Gesänge von Heine für eine Baritonstimme mit Begleitung des Pianoforte. Magdeburg, Heinrichshofen. 15 Sgr.

Diese gut empfundenen und mit Geschick gefaßten Gesänge verdienen Sängern, die nach Besserem verlangen, empfohlen zu werden, besonders, da die Literatur an guten Liedern für die Baßstimme nicht allzureich ist. Das erste Stück in diesem Werkchen „Ich lebe" trägt die Form und den Charakter des Liedes, das zweite „An die Engel" ist ein weiter ausgeführter Gesang, in dem auch das Recitativ angewendet ist. Die Textwiederholung in dem Liede hätten wir hinweg gewünscht.

Duetts, Terzetts 2c.

Ferd. Sieber, Op. 21. Der Frühling und die Liebe. Gedicht von Hoffmann v. Fallersleben, als Duett für eine Alt- (oder Mezzosopran-) und eine Baßstimme. Magdeburg, Heinrichshofen. 15 Sgr.

Wie alle Gesänge des fleißigen Componisten, ist auch dieses Duett sehr stimmgerecht gesetzt und daher zur Uebung beim Unterricht, wie zu einer flüchtigen und angenehmen Unterhaltung zu empfehlen. Einen bedeutenderen geistigen Inhalt wird man hier jedoch vergeblich suchen, die Melodie ist an sich oft gewöhnlich, die Begleitung einförmig und vom Hergebrachten und theilweise Abgenutzten nicht abweichend.

Arrangements.

J. Stransky, Op. 15. Nr. 8. Transscriptionen beliebter Lieder, Gesänge und Romanzen für das Violoncell mit Begleitung des Pianoforte. Wien, Witzendorf. 45 Kr. C.M.

Es enthält dieses Heft die Uebertragung des Schubert'schen Liedes „Sehnsucht"; dem Violoncell ist die Singstimme übertragen, an der Pianofortebegleitung nichts geändert.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Hierzu eine Beilage von B. Schott's Söhnen in Mainz.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Einundvierzigster Band. № 23. Den 1. December 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Clara Schumann.

Von

Franz Liszt.

Man möchte versucht sein, die Natur karg zu nennen im Spenden ihrer herrlichsten Wunder. In der Welt körperlicher Erscheinungen sehen wir die ergreifendsten Schauspiele in voller majestätischer oder anmuthiger Entfaltung nur spärlich, entweder im Laufe von Jahrhunderten oder in ungleichen, unerwarteten Zeitpunkten sich ereignen. Vom Auftreten glänzender Kometen, von schauernd mächtigen Vulcanausbrüchen, vom plötzlichen Aufblühen der Aloe bis auf die von atmosphärischen Zufälligkeiten abhängigen Lufterscheinungen, erneuern sich diese Phänomene nur in entfernten Zeiträumen, meist nur einer kleineren Zahl von Beobachtern zugänglich, deren bevorzugtes Loos ein Gegenstand des Neides für Solche bleibt, denen jene Naturbegebenheiten nur durch Hörensagen bekannt sind. Diesen merkwürdigen Scenen der physischen Natur an Seltenheit und Wunderbarem vergleichbar, und ergreifend für jene, welche ihre Tragweite zu fassen, die Wahrscheinlichkeiten ihres Zusammentreffens zu berechnen verstehen, ist in der Welt geistiger Erscheinungen das unauflösliche Band der Liebe, welche zwei auf gleich hoher Culturstufe stehende, von gleich edlem Streben beseelte Wesen unter ihrem sanften und leichten Joche vereinigt. Das innige Verschmelzen zweier Existenzen, seien es große Charaktere wie Agrippina und Germanicus, seien es feuer- und poesieerfüllte Herzen wie Romeo und Julia oder erhabene Geister wie Heloise und Abälard, gehört zu den Wundern und Legenden in der Geschichte der Menschheit, die wir Dichtungen des Schicksals, lebendige Oden der Natur nennen möchten. Das Außerordentliche liegt hier nicht in der besonderen Bedeutung weder des Mannes noch des Weibes. So vereinzelt und zerstreut wir große Männer zu ihren Lebzeiten finden, ist ihre Anzahl nichts destoweniger eine so beträchtliche, ihre Reihenfolge so ununterbrochen, daß die Geschichte eine Ueberfülle ihrer unvergeßlichen Namen aufzuweisen hat, und wir auf manchen ihrer Blätter dem Andenken von Frauen begegnen, die als berühmte Monarchen, Helden, Poeten, Gelehrte, Märtyrer, leidenschaftlich geliebt, bewundert oder angebetet, der Unsterblichkeit theilhaftig wurden. Die denkwürdigsten Muster der im Manne und im Weibe begriffenen Thesis und Antithesis der menschlichen Natur stellen sich unserem Blick unaufhörlich in

ihrer energischsten, schönsten, vollendetsten Formel dar. Aber die aus Annäherung beider auf gleicher Höhe der Vollkommenheit befindlichen Gegensätze hervorgehende Synthesis, die harmonische Gleichheit, gänzliche Vereinigung und vollständige Identification zweier Wesen erscheint uns nur innerhalb langer, trübe und düster andauernder Zwischenräume, zweier Wesen, die in ihrer Organisation, Gefühlsintensität, Formen des Geistes, Producten der Einbildungskraft und Ideenrichtung verschieden, nichts destoweniger von gleichem Instinkt getrieben, nur in gleicher Luft athmen, in gleichem Elemente leben, an gleichem Stoff sich nähren, auf gleichem Wege wandeln können, und so vereint dasselbe Ziel erstreben, zu denselben Sternen aufschauen, dieselbe Erde lieben und sich hinaufsehnen zu demselben Himmel. Das äußerst Seltene einer solchen Erscheinung liegt in dem Zusammentreffen von Ort und Zeit, in der Uebereinstimmung äußerer Umstände, die solche gleiche Wesen vereinigt, beide sich kennen und verstehen läßt, daß sie im gegenseitigen Durchdringen sich aneinanderketten. Was äußerst selten sich findet, ist die hinreichende Kraft und Zartheit so vornehm geformter Seelen, ihre Gefühls- und Denkweise immer in gleicher Stimmung zu erhalten, da das Eine stark genug bleiben soll, um über das Gleiche zu bestimmen, das Andere einsichtig genug, um in dieser Unterordnung sein Glück zu finden, als in der einzigen Beziehung, dem einzigen Verhältniß zwischen Geist und Herzen, durch welche die Dauer einer Verbindung möglich wird, in welcher der Eine sein Glück darein setzt, sich als Beschützer eines schwächeren Wesens geliebt zu sehen, und die Andere, eine Liebe zu empfinden, welche Nachgiebigkeit als gebührenden Zoll fordert.

Auch die Kunst sollte ihr wandelndes Liebesgedicht, ihre „erhabenen gleichen" Liebenden, ihre Künstlergatten aufzuweisen haben und dies Paar war bestimmt, vielleicht das vortrefflichste Beispiel für die verschiedensten Formen zu gewähren, welche dasselbe Genie, dieselbe Poesie, dieselbe Kunst im Geiste des Mannes und im Herzen des Weibes annehmen. Beide übten die Kunst in verschiedenen Richtungen von gleicher Bedeutsamkeit aus; Musiker beide, wirkten sie schaffend und ausübend. Interpreten desselben poetischen Gefühls, schauten und verkündeten sie dasselbe Vorbild des Schönen, waren von demselben Abscheu gegen Triviales in der Kunst, von derselben Ehrfurcht für gleiche Eigenschaften erfüllt. Hand in Hand gehend trugen sie gleiche Kränze und gleiche Palmen, ward Beiden gleicher Beifall, denn Ihn bewundern heißt Sie bewundern, die in verschiedenen Zungen aber im herrlichsten Einklang sangen. Und nicht auf's Gerathewohl stellen wir diese ebenmäßige Vertheilung künstlerischer Verdienste zwischen Beiden her, indem wir uns im Voraus ablehnend gegen die Annahme verhalten, welche der schaffenden Thätigkeit das hier durch eine Frau repräsentirte Virtuosenthum unterordnet, es eine Art Mitgift ihrer Schwäche nennen möchte. Die in unseren Tagen unter den denkenden Künstlern gegen den Egoismus, oder besser gesagt, die Bornirtheit des heutigen singenden und spielenden Virtuosenthums laut gewordene Protestation, welches gleich einem Schönredner ohne Verständniß dessen, was er sagt, bloße Kunststücke ohne alle tiefere intellectuelle Grundlage bewundern läßt, verringert die Wichtigkeit durchaus nicht, welche in Sachen der Kunst der Virtuosität beizumessen ist, ja diese Protestation wird zu einer ebenso abgeschmackten Uebertreibung als der Mißbrauch selbst, wenn sie so weit geht, die poetische Tragweite dieses Kunstzweiges zu verkennen, wenn sie ihm gleiches Anrecht im Gebiete der Kunst, und ihren Rang in ihrem Pantheon streitig macht. Nicht ein Auswuchs, sondern ein nothwendiges Element der Musik ist die Virtuosität und wer ihren berechtigten Anspruch läugnen wollte, den müßte man an das alte Gleichniß des Menenius Agrippa vom Magen und den empörten Gliedern des Körpers erinnern. Würde uns nicht die Sprache des ersten besten Componistchens ebenso anmaßend als die jener Glieder erscheinen, wenn er von der problematischen Höhe seines Wirkens herab zum begeisterten Virtuosen sagte: „Du höchst unnützes Ding lebst nur auf Kosten unserer Erzeugnisse und maßest Dir frech die Ernte des Lohnes an, die unsere Verdienste und Anstrengungen zu beanspruchen haben?" Abgesehen davon, daß öfters Neid und geheimer Groll nicht ohne Antheil an solchen Redensarten sind, kann doch der Virtuose seinerseits auch wie der Magen in der Fabel antworten: „Wenn Ihr Euch beklagt, daß ich nur kraft der Nahrung lebe, die Ihr mir zuführt, so sagt mir doch, was wär't denn Ihr ohne mich? Nur durch mich habt Ihr das Leben, werdet Ihr aus todter Masse lebendige Kunst, ohne mich bleibt Ihr unbrauchbare Dinge, stumpfe Glieder, unfähig Euren Willen zu zeigen, Eure Gefühle kund zu geben!" Dieser Rangstreit kann nur durch die Erkenntniß entschieden werden, daß alle Glieder des musikalischen Organismus demselben eben so nothwendig sind als die des menschlichen Körpers dem Menschen zu seiner freien Entwicklung, und daß die Virtuosität bei weitem mehr integrirender Bestandtheil der Musik ist, als zum Beispiel die Kupferstechkunst für die Malerei oder die darstellende Kunst für das Drama, denn Malerei und Poesie können ohne die genannten Künste ihre Ansprüche auf Bewunderung für ihre Werke geltendmachen, die der Ausführung ermangelnde Musik ist aber nur eine Uebung des Verstandes, die wir Musiker etwa durch die Gewohnheit, den

Klang aus dem Anschauen seiner Zeichen zu vergleichen und zu errathen, schon vor dem Anhören beurtheilen können, die aber ehe sie durch die Ausführung lebendig gemacht wird, zweck- und bedeutungslos bleibt. Ein dramatischer Dichter würde selbst ohne die Aussicht seine Producte durch Darstellung auf der Bühne verwirklicht zu sehen nicht aufhören zu schaffen, sicher wie er ist, durch die bloße Lectüre seiner Werke auf verwandte Geister zu wirken; schwerlich aber würde ein Musiker fortfahren seine Partituren mit gänzlicher Verzichtleistung auf irgend eine Aufführung, als sogenannte Augenmusik für die Wenigen zu schreiben, die aus dem bloßen Ansehen den theoretischen oder scholastischen Werth solcher Arbeiten zu würdigen verstehen. Was die Tageshelle dem Gemälde, ist die Aufführung dem Musikwerke; jenes verkommt ungenossen in der Dunkelheit, dieses im Staub der Bibliotheken. Wo das Zusammenwirken verschiedener Befähigungen gleichmäßig die Verherrlichung des Ideals erstrebt und wo Unterscheidungen nur in dem höheren oder tieferen Grade aufrichtiger Hingebung der Künstler gemacht werden können, beweisen ähnliche Zwistigkeiten nur, daß eine Mehrzahl Leistender und Beurtheilender den Sinn gewisser Aufgaben nicht begreift. Nicht passive Dienerin der Composition ist die Virtuosität, denn von ihrem Hauche hängt Leben und Tod des ihr anvertrauten geschriebenen Kunstwerkes ab; sie kann es im Glanz seiner Schönheit, Frische, Begeisterung wiedergeben, oder es verdrehen, verunschönen, entstellen. Die Malerei ist keine knechtische, stoffliche Reproduction der Natur und eben so verhält sich die Virtuosität zur erfindenden Tonkunst. Derselbe Abgrund, der zwischen einer Landschaft, wie etwa Pestum von Calame*) und einer bloßen Ansicht dieser Stadt liegt, trennt auch die Ausführungen eines und desselben Musikstückes durch zwei Künstler, von denen der eine Metier macht, während der Andere Kunst schafft. Wie anstrengend gewissenhaft auch jener Erstere die natürlichen Linien seines Gegenstandes nachahme, um den innern Sinn, die poetische Wirkung, die Lösung des im Modell verborgenen Räthsels zu geben, müssen Maler wie Virtuose mit einem ungewöhnlichen Blick ihren Vorwurf durchdringen, ihm seine geheime unbeschreibbare Harmonie abgewinnen, ihn aus einem besonderen Gesichtspunkt auffassen, ihm ein besonderes Licht, einen ideellen Rahmen verleihen, um in den Anschauenden oder Hörenden die ganz besondere Bewegung überströmen zu lassen, die der Schöpfer des Originalwerkes beabsichtigte. Der Sänger, der durch das Wort genau bestimmten Ausdruck wieder zu geben hat, darf das menschliche Wort so wenig wie der Portraitmaler den physiognomischen Ausdruck in grober Genauigkeit wiedergeben. Beide haben sich mit dem Charakter der Person — des Worts — das sie vergegenwärtigen sollen, zu durchdringen, um ihrer Interpretation das Siegel geistiger Wahrheit aufzudrücken. Der wäre kein Künstler, der mit verständnißloser Treue blos den ihm vorliegenden Conturen folgte, ohne sie mit dem aus der Auffassung der Leidenschaften oder Gefühle geschöpftem Leben zu durchhauchen, deren Ausdruck sie darstellen. So ist denn Virtuosität so wenig als Malerei den anderen Künsten untergeordnet, denn beide erfordern schöpferische Fähigkeit, die ihre Formen nach einer in der Seele des Künstlers erfaßten Idee, nach einem Typus bildet, und ohne welche sich sein Product nicht über Industrieerzeugnisse zum Kunstwerk zu erheben vermag. Die Virtuosität ist kein Act leerer Receptivität, sie plappert nicht wie ein Staar eingelernte Redensarten nach, sie verleiht im Gegentheil den Ideen ihre sinnliche Einkleidung, versetzt sie aus dem Limbus unkörperlicher Abstraction in die fühlbare lebende Welt, ihr Werth hängt also ganz wie der einer Composition von der Gefühlsbildung des Künstlers, von der ihm verliehenen Gabe ab, für die Intensität eines Gefühls die entsprechende Form zu finden, in welchen es Anderen faßlich sich mittheilt. Composition und Virtuosität ohne jene lebeneinhauchende Gewalt des Gefühls, welches einzig und allein die Formen des Schönen dictirt und den Willen verleiht sie ausschließlich zu reproduciren, sind beide nur ein sinnreicher Kopf- oder Fingermechanismus, eine geistlose Fertigkeit oder Berechnung.

Von zwei Poeten, die ihren Gedanken in verschiedenen Idiomen Ausdruck verleihen, werden wir deßwegen nicht einen über den Andern setzen wollen. Möge Dieser seiner Idee die Kraft verleihen, die aus dem harmonischen Aufbauen von Steinen zu uns spricht, jener sie in klingende Strophen oder in die belebte Nüancirung von Farben oder Tönen kleiden, Alle sind Poeten mit gleichem Recht; seien ihre Werke mit Materialen geschrieben, die den Raum ausfüllen und deren Dauer den Lauf von Jahrhunderten überlebt, oder mögen sie nur in der Zeit leben und vergehen, wie sie geschaffen worden. Aus gleicher Quelle entspringen alle Künste; der Sinn, nicht die Manier des Ausgesprochenen entscheidet über den Vorrang in der Hierarchie des Schönen. — Als Incarnation des dem Gefühl offenbarten Schönen in einer der Idee adäquaten Form sind die Künste durch Natur und Geburt gleich und der Vorzug von Künstlern untereinander kann nur in einem höheren Grade wirklicher künstlerischer Gesinnung und Befähigung, in höherem Verständniß des Schönen, in vorzüglicherem Zusammenhang zwischen

*) Schletter'sche Sammlung.

Gedanken und Form bestehen. Die Ansicht also, welche geistigen Kunstwerth nach irgend einem materiellen Verhältniß, nach Ausdehnung in Raum oder Zeit, nach der Schwere angewandten Stoffes, nach der Vielfältigkeit gebrauchter Mittel, nach erforderlicher Combination und Mechanismus beurtheilen wollte, würde eine höchst materialistische sein und unter Künstlern, die des Wesens der Künste sich bewußt sind, sich schwerlich lange behaupten dürfen. Die eine Kunst, Product des Gedankens und die andere das einer mechanischen Fertigkeit nennen zu wollen, ist gleich absurd, denn der Componist kann eben so gut geistlos zu Werke gehen, unbekümmert um das Warum, wie ein Maurer nach der gezogenen Regelschnur arbeiten und der Virtuos, scheinbar nur Interpret eines fremden Werkes, muß, indem er durch die Darstellungsform, die er einem gegebenen Stoff verleiht, das Ideal nachschafft, welches derselbe seiner Seele vorhielt, eben so sehr Poet sein wie Maler und Bildhauer, die ja auch gleichsam die Natur nur in ihrer Weise vortragen, gewissermaßen aus den Notenbüchern des Schöpfers vom Blatt singen. Sei des Einen Aufgabe vorübergehend wie die Gegenwart, werde die des Andern in Holz, Leinwand oder Kalk für längere Dauer, die des Dritten in Granit, Marmor oder Bronze für Jahrtausende geschaffen, die Verschiedenheit dieser äußeren Umstände ändert nichts an dem Problem, welches jedem von ihnen gesetzt ist vom Gott der Kunst, der auch des Weltalls Gott ist, die erleuchtende und befruchtende Sonne, und zu gleicher Zeit der erlösende Gott, der das Uebel, die Schlange besiegt, wie der griechische Mythus es sinnreich symbolisirte, als er das Leben, das Gute, das Schöne durch Phöbus, den pythischen Apoll und den Apollo Musagetes in einer Person identificirte.

Es war keine glücklichere, keine harmonischere Vereinigung in der Kunstwelt denkbar, als die des erfindenden Mannes mit der ausführenden Gattin, des die Idee repräsentirenden Componisten mit der ihre Verwirklichung vertretenden Virtuosin, beide auf den höchsten Stufen des Kunstaltars stehend in Regionen, zu welchen die Nebel der Gemeinheit nicht mehr emporbringen können. Poeten Beide durch das Gefühl, eifrige Pfleger Beide ihres Cultus, strenge Hüter seiner Reinheit, subtile Ausleger der Mysterien seines Ritus; mit hochstrebenden Herzen, angeweht von göttlichem Hauche die glühenden Seelen, mit fleckenlosem Adel und einem ihrem Rang angemessenen Stolz, mit diesem Adel und Stolz entsprechenden persönlichen Charakter ausgerüstet, fühlten sie Beide im glänzendsten Moment jugendlichen Entfaltens, in der ersten Blüthe des Strebens voll extatischer Gluth und enthusiastischen Träumen, sich zu einander hingezogen und gegenseitig sah Eines im Anderen das sympathischste, geliebteste, erhabenste Ebenbild des Gottes der Kunst, vor dem in gleich inbrünstiger Verehrung Beide sich neigten. Robert und Clara Schumann werden in den Sagen der Kunst ein glänzendes Beispiel einer der schönsten Spenden der Natur bleiben, die diese beiden Künstler und Liebenden, die nur in und durch sich glücklich werden konnten auf Erden, nicht durch Zeit und Raum trennte, ihnen zu günstiger Stunde in gemeinsamem Vaterland das Leben verlieh, damit sie sich begegnen, ihre Geschicke in einen Strom vereinigen, ihre Herzen in ein Meer gemeinsamer tiefer Anschauungen versenken konnten. Die Annalen der Kunst werden Beider Gedächtniß in keiner Beziehung trennen, die Nachwelt kann Beider Namen nicht vereinzelt nennen, die Zukunft wird mit einem goldnen Schein beide Häupter umweben, über beiden Stirnen nur einen Stern erglänzen lassen, wie von einem berühmten Bildner*) unserer Zeit die Profile des unsterblichen Paares schon in einem Medaillon vereinigt sind. Aber ach! nur der Vorzüge des Einen wird die Nachwelt froh werden, die des Anderen wird sie nur aus Zeugnissen der Zeitgenossen ermessen können. Robert's Werke werden ihr bleiben, während Clara Schumann's Talent nur für uns erblüht! Ist dies nicht eine um so näher liegende Veranlassung der großen Künstlerin den Tribut unserer Huldigung, unserer Bewunderung und Sympathie zu zollen, der edlen Frau, die geweiht ist von der Feuertaufe der heiligsten Gluthen? den Gluthen der Kunst und Poesie, die seit früher Jugend sie umloderten, der Liebe, deren edelste Empfindungen in ihr lebten, der thatkräftigen beseelenden Tugend und zuletzt des Unglückes, der Schmerzen? — Um diese seltene hohe Individualität zu charakterisiren, möchten schwerlich bessere Worte zu finden sein, als die, mit welchen ihr nachmaliger Gatte ihr erstes Auftreten in Leipzig als Redacteur dieser selben Blätter Bericht erstattend bezeichnete: „Andere dichten — sie ist eine Dichtung." — Und wer heute diesem Wort eine Fortsetzung zufügen möchte, könnte wohl sagen: „Wenn auch Viele mehr Lärm machen, Wenige geben so viel Musik."

Wir sehen in unseren Tagen leider nur zu oft Eltern, die auf einige glänzende Beispiele sich stützend aus Motiven, die durchaus nichts mit der Liebe zum Schönen gemein haben, ihre Kinder, wenn sie einen Funken Talent zeigen, durch vorzugsweise mechanische Studien abnutzen und erschöpfen, wenn ihnen aus der geringsten Aussicht auf zu erlangende Fertigkeit die geringste Hoffnung auf Gewinn möglich scheint. Sie verlegen sich dann auf das Erzielen einer unfrucht-

*) Rietschel.

baren Virtuosität, eines größtentheils geistlosen, oft unsinnigen Vortrags von Meisterwerken, die durch leeres Abdreschen nicht begriffen werden oder mittelmäßiger Produkte, die durch momentanen Erfolg nicht an Werth gewinnen. Die Zöglinge bleiben dann jeder anderen geistigen Entwickelung gänzlich fremd und laufen, falls sie nicht ganz hervortretend begabt sind, Gefahr, in einer ganz materiellen Sonderfähigkeit zu verwildern. Clara Wieck gehört zu denen, die aus einer, durch praktische Erlernung eines Instrumentes fast gänzlich absorbirten Erziehung ungefährdet hervorging. Sie übte seit ihrer frühesten Jugend so lang und oft länger als die physischen Kräfte ausreichten, aber da sie unter der Schaar der Berufenen eine Auserwählte war, erreichte ihr Gefühl, ohne sich im trocknen Mühen nach nöthiger Fertigkeit abzustumpfen oder durch den zu langen Aufenthalt in der luftdünnen Atmosphäre der Kunst zu verlöschen, wie Blumen am Strahl einer zu südlichen Sonne vor dem Erblühen ermatten, trotz all' dieser Gefahren eine frühzeitige Kraft, entfaltete sich, was bei einer weiblichen Organisation als ein doppelt günstiger Fall anzusehen ist. Anfangs kostete es ihr mühselige Anstrengungen sich zu einer anhaltenden Arbeit zu zwingen, die ihr wie allen Künstlernaturen widerstreben mußte, die ja nothwendig mit einer zerstreuten Imagination, einem lässigen, träumerischen Geist behaftet sind, der das Empfangene langsam in sich aufgehen läßt. Sie hatte eine Zeit lang muthig zu kämpfen, um harte Vorwürfe zu vermeiden, die solche zarte, erregbare, stolze und in sich gekehrte Wesen, die geheimnißvolle Geburtswehen einer schönen Zukunft in sich tragen, doppelt empfindlich berühren. Man erzählte uns, daß die junge Künstlerin, der man in jenen Jahren so wenig Muße zu dem holden Durcheinander von Spielen und Erholungen ließ, die in dieser Zeit den vornehmsten Reiz des Lebens bilden, eine Vorliebe für kleine Katzen empfand und keine größere Freude kannte, als mehrere derselben zu besitzen, ihnen jeden freien Augenblick zu widmen, kurz: so vernarrt war sie in diese Lieblinge, daß gutmüthige Freunde sich bewogen fanden, ihr manchmal die Wachsamkeit des Schultyrannen täuschen zu helfen, damit sie einige freie Augenblicke gewann, um hinter seinem Rücken die schnurrenden kleinen Günstlinge auf den Schoos zu nehmen und zu streicheln. Kam er dann wieder, setzte sie mit frischem Gleichmuth ihre Scalen fort, ohne über die manchmal von den Liebkosungen der kleinen Kameraden blutenden Finger einen Klagelaut zu verlieren. — Durch vieles Spielen, oder vielmehr trotz des vielen Spielens erwuchs ihr zuletzt statt Ueberdruß, wie man wohl glauben möchte, das innere Verständniß dessen, was sie spielte. Ohne Zweifel begriff sie die Musik anders, als man es ihr zu lehren suchte, und das rettete sie! Von da an versuchte ihr Geist immer höher in die geheimen Regionen der Poesie aufwärts zu dringen. Bald bedurfte es nicht mehr der Gegenwart eines Meisters um sie zum Studium anzuhalten; sie hatte die goldene Pforte ewiger Träume aufgefunden und tauchte mit immer wachsendem Entzücken in das Element, dessen hohe Reize ihr bekannt geworden waren. Sie drang mehr und mehr nach dem Aequator, um inmitten der Flammen der Kunst zu athmen, in einem Alter, welches sonst wenig dazu geeignet ist, sich diesen Flammen zu nähern ohne Gefahr von ihnen verzehrt zu werden. Die seltene Energie ihrer Constitution, die seitdem trotz so mannichfacher Prüfungen, Anstrengungen und Aufopferungen, trotz ununterbrochener Sorgen, ausgedauert hat, erlaubte ihr damals schon, ohne Nachtheil für ihre Gesundheit, anhaltend und immer länger in glühenden Zonen der Seele zu leben. So wuchs sie auf im Lande des Ideals, zu welchem jugendliche Geister träumerische Ausflüge unternehmen, ohne das ihre Umgebung es ahnt, die mit jenen Sphären unbekannt ist und die unmerklichen aber sicheren Zeichen nicht kennt, an denen die Wanderer in jenes Wunderland kenntlich sind. Dort ward ihr in der Stille eifrigen Sinnens jene höchste Weisheit durch Intuition zu Theil, die dem Künstler plötzlich erschließt, was man ihm vergeblich nach Schulvorschriften zu lehren sucht.

Als wir Clara Wieck vor fünfzehn Jahren in Wien hörten, zog sie die Zuhörer nach in ihre poetische Welt, zu der sie an einem von Lichtfunken gezogenen und von zierlichen prismatischen aber nervig schwungvollen Flügelchen gehobenen Wunderwagen emporschwebte. Die Poeten erkannten in dieser anmuthigen Erscheinung eine Tochter ihres Vaterlandes, auf gleichen Ufern erzogen und von demselben Blüthenstaub genährt, sie streuten Perlen und Gesänge vor sie hin und feierten diesen Benjamin ihres Stammes, der mit schweifendem geistvollen Blick umherschauend, mit seltsamem Lächeln einer schweigenden Najade glich, die im Lande der Prosa sich unheimlich fühlte. Bei ihrem Vortrag der F-Moll-Sonate von Beethoven glaubten damals alle Zuhörer, was Grillparzer erzählte:

Ein Wundermann, der Welt, des Lebens satt,
Schloß seine Zauber grollend ein
In fest verwahrtem, demantharten Schrein,
Und warf den Schlüssel in das Meer und starb.
Die Menschlein mühen sich geschäftig ab;
Umsonst! kein Sperrzeug löst das harte Schloß,
Und seine Zauber schlafen, wie ihr Meister.
Ein Schäferkind, am Strand des Meeres spielend,
Sieht zu der hastig unberufnen Jagd.
Sinnvoll, gedankenlos, wie Mädchen sind,

Senkt sie die weißen Finger in die Fluth,
Und faßt, und hebt, und hat's. — Es ist der Schlüssel.
Auf springt sie, auf, mit höher'n Herzensschlägen.
Der Schrein blinkt wie aus Augen ihr entgegen.
Der Schlüssel paßt, der Deckel fliegt. Die Geister
Sie steigen auf, und senken dienend sich
Der anmuthreichen, unschuldvollen Herrin,
Die sie mit weißen Fingern, spielend lenkt.

Welch' andere Leidenschaft als die Liebe konnte einen auf den Gipfeln musikalischen Gefühls und Gedankens so heimisch eingebürgerten Genius auf diese Erde zurückführen? Und für wen konnte sie eine ihrer selbst, ihrer Träume und Ahnungen würdige Liebe empfinden als für einen Künstler gleich ihr, der schweigend, in sich gekehrt, sinnend wie sie die Bahnen des Ideals wandelte, dessen balsamische Haine zu durchirren gewohnt war, um die ihm dort geoffenbarten Wunder in der Sprache der Töne zu erzählen? Zwei in ihrer Wesenheit so vollkommen gleiche Seelen mußten alsbald beim ersten Begegnen vor einander knieen, wie die Chronik vom ersten Zusammentreffen Mariens von Burgund mit Maximilian von Oestreich erzählt und die Worte hinzusetzt: tant emerveillés furent ils de leur moult grande beauté et gentillesse mutuelle. Und riefen nicht auch unsere Künstler wie jenes königliche Liebespaar in ihrem Innern nach der ersten bewundernden Betäubung: „Ach, wie schön!" Und mußten sie nicht, sich versenkend in den Zusammenklang ihrer beiden Wesen sich gegenseitig einander widmen und opfern? Ihre Geschicke erfüllten sich in dieser unter dem Segensstrahl der Kunst erblühten gegenseitigen Liebe und fortan „lebte er dichtend und sie dichtete lebend".

Schon 1837 bezeichneten wir in der Pariser Gazette musicale Robert Schumann als eine jener Individualitäten, die ihren Namen mit scharfem Grabstichel in die Blätter der Geschichte schreiben, als einen Mann, dessen Werke die Aufmerksamkeit der Zeitgenossen auf sich ziehen sollen, da sie nicht deren Zustimmung bedürfen um länger als sie zu leben, als einen Autor der durch das tiefe Gepräge seines Charakters, abgesehen von dem Grade der Sympathie die ihm zu Theil werden möchte, Achtung erzwingen würde; damals konnten wir dies nur mit einem ahnenden Blick in eine Zukunft sagen, die nun unsere Erwartungen verwirklichend, ihm einen so entschieden hervorragenden Platz unter den lebenden Componisten angewiesen hat. Wir erwähnen sein hohes Verdienst heute nur um anzudeuten, daß der Mann den man unstreitig als den jetzigen Componisten der am meisten Musik denkt, bezeichnen kann, unvermeidlich auf eine mit gleichem Hang von Geburt begabte Virtuosin einen großen Einfluß auszuüben berufen war. Da die relative Gleichheit der beiden Künstler eine positive Superiorität des Mannes über die Frau nicht ausschloß, mußte die unausgesetzte Berührung mit einer so erhöhten und imponirenden Geisteskraft, die so eingenommen für das eigene Ideal, so umringt von den eigenen Visionen war wie Robert Schumann, das unverlöschliche Gepräge seines Profils auf Clara's Talent werfen. Und in der That war Fräulein Wieck noch weit von dem entfernt was Frau Schumann geworden ist.

Jene lebte in einer noch durchsichtigen, von den frischen Lüften des Lebensmorgens durchhauchten Atmosphäre; tauchten hier und da Flammen auf, so glichen sie wie rosige bengalische Feuer nur einem Erröthen auf jugendlichen Mädchenwangen. Die Reinheit ihres Spiels schloß ein gleichsam unwillkührliches Schillern nicht aus, das man für eine sich selbst unbewußte Kokettcrie halten mochte. Neckische, sorglose Laune war ihr nicht fremd. Sie entfaltete ihre Grazie in scheinbar nachlässigem Sichgehenlassen. Man sah, die Imagination der jungen Künstlerin erging sich hoch, hoch da oben, mehr aus innerlich gebieterischem Hang, als aus selbstbewußter Leidenschaft, entschiedenem Willen. Unstet und unbedacht folgte sie ihren Neigungen selbst auf holdverwirrte Pfade, blickte mit Wohlgefallen nach jeder Blume, jedem Stern, wenn sie auch nur schlichten Duft streuten, in bleichem Glanz schimmerten. Von dem sie umwallenden Silberschleier wußte sie mit der lieblichsten Anmuth ein flittergesticktes Eckchen über jeden Gegenstand zu werfen, der da verschönert werden, der funkeln sollte. Die rhythmische Betonung traf sie mehr, als sie dieselbe bestimmte; die Bewegung ihres Spiels hing vom Einfluß der Stunde, des Tages, von Sonnenglanz und Gemüthsruhe ab; der melodische Gesang blieb sich nicht immer gleich, er trat bald nebelhaft und bleich hervor wie die schönen Züge einer Walkyre auf grauer Wolke, bald glänzend entgegenkommend wie ein Zigeunerkind, das den Tamburin schwingt. Alles das war unwillkührlich, plötzlich, entzückend, so daß selbst die Unvollkommenheiten des jungen Wesens durch diese Absichtslosigkeit und Naivität, durch den sichtbaren Mangel aller Vor- und Nachgedanken, durch einen Zauberbann eigener Reize, durch ein keusches Gefallen an der eigenen Schönheit, durch dies unschuldige Entfalten aller Vorzüge, durch die Wahrheit dieser poesieschwärmenden Einfachheit, die nicht ahnte daß sie selbst Poesie war, durch alles dies fast anziehender wurden als ihre ernsteren und solideren Eigenschaften.

Frau Schumann spielte seit einer Reihe von Jahren nur von Zeit zu Zeit öffentlich. Das Geschick veranlaßte sie in der letzten Zeit zu neuen Concertreisen und sie kehrte ihre besondere Aufmerksamkeit auf's

Reue der Virtuosität zu. Da Weimar eine der ersten Städte war, die ihr Reiseplan umfaßte, hatten wir in mehreren Tagen, die der edle Gast unter uns verweilte, Gelegenheit die bedeutsame Entwicklung, welche ihr Talent seitdem gewonnen, zu ermessen. Aus der lieblichen Musenspielgenossin ist eine weihevolle, treu pflichtige und strenge Priesterin geworden. Auf den feuchten Jugendglanz der Augen ist der starrende angstdurchschauerte Blick gefolgt. Die sonst so lose in's Haar geflochtene Blumenkrone verbirgt jetzt kaum die sengenden Narben, die der heilige Reif tief in die Stirne gedrückt. Wenn ihre Finger die Saiten ertönen machen, scheint ein mysteriöses Licht ihnen zu entströmen. Nicht mehr jene auflodernden Lichtwellen umkreisen sie, denen das Haar erzitterte, das Herz schneller schlug; alle Wärme ist in eine Gluth zusammengedrängt, deren Brennpunkt nur die Hierophanten der Kunst kennen, dem sie allein näher treten dürfen um den elektrischen Strom göttlichen Feuers zu fühlen, das ohne Fackel, ohne Strahl, ohne Flamme um so unauslöschlicher brennt. Eine vorwurfsfreie Vollendung charakterisirt jeden Ton dieser sanften, leidenden Sibylle, die Himmelslüfte athmend mit der Erde nur noch durch ihre Thränen verbunden bleibt.

Selten wird wieder wie sie eine Frau ihr ganzes inneres Leben in die Kunst übertragen, um nur noch in ihrem Gebiet zu fühlen und zu genießen. Sie ist stufenweise zu dem verinnerlichten Leben jener Meister gelangt, wie wir sie in einigen phantastischen Erzählungen geschildert finden, deren Interesse und Wichtigkeit des ganzen Erdenrundes so vollständig in der Kunstsphäre aufgegangen war, daß ihnen die Wirklichkeit zum Traume, zur unvermeidlichen aber lästigen Unterbrechung ihres Lebens wurde, das in den Augen der Menge ein erträumtes schien, ihnen aber als einzig wahre Realität galt. Sieht man doch leicht, wie sie nur wacht, so lange sie Musik hört oder selbst spielt, wie beim Verklingen der letzten Töne ihre Seele sich schließt, gleich dem Blumenkelche dessen Blätter sich neigen, da kaum der letzte Sonnenstrahl entschwand, und dem neuen geistigen Tag nur dann sich wieder öffnet, wenn die Flügel der Harmonie sie empor tragen. Für ihre gesteigerte Empfindsamkeit wäre der unrichtige Ton eine Katastrophe, die verfehlte Passage eine verwelkte Neigung, vergriffenes Tempo eine verkannte Liebe, falsch aufgefaßter Rhythmus eine geschmähte Großthat, die ihr empörtes Innere wie eben so viele Kränkungen empfinden müßte.

Wenn sie den Dreifuß des Tempels besteigt, spricht nicht mehr das Weib zu uns, sie unterhält uns weder als Dichterin von irdischer Leidenschaft, vom stürmischen Kampf menschlicher Geschicke, sie überzeugt uns nicht durch die Kühnheit ihrer Anreden, noch weniger bewirbt sie sich um Sympathien. Eine unterwürfige, glauben- und ehrfurchtsvolle Geweihte des Delphischen Gottes begeht sie mit schauernder Gewissenstreue seinen Cultus. Zitternd, auch nur ein Jota des zu kündenden Spruches zu vermissen, eine Sylbe falsch zu betonen, bezähmt sie ihr eigenes Gefühl, um nicht zur schuldigen, trügerischen Interpretin zu werden. Sie entsagt den eigenen Eingebungen um als unbestechliche Vermittlerin, als treue Auslegerin die Orakel zu verkünden. Keinen dunklen Passus wird sie nach individueller Neigung erklären. Für sie ist in den heiligen Büchern deren einzelne Blätter nach strenger Prüfung ihrer Echtheit als würdig aufgenommen wurden, nichts groß und nichts klein, sondern heilig ist alles und soll mit zweifelloser frommer Verehrung empfangen werden. Und so ist sie von Andacht beherrscht, daß das beweglichere menschliche Element vor dieser objectiven Interpretation der Kunst fast gänzlich zurücktritt. Dagegen wird Niemand in der ergreifenden Wahrheit ihr den Vorrang abgewinnen, mit welcher sie die durch volles Verständniß geheiligten Meister vorträgt. Unter den Momenten lebhafter Bewunderung, die wir ihr verdanken, führen wir einen vor allen an, weil wir an ihm die in ihrem Talent vorgegangene Umwandlung am deutlichsten wahrnahmen, seit Grillparzer in ihren Händen den Schlüssel erkannte, mit dem jedoch ihre jugendlichen Finger nicht alle die geheimen Fächer des Schreins damals zu öffnen vermochten. Seit Jahren konnten wir uns kaum mehr zum Anhören der F-Moll-Sonate von Beethoven zwingen, so sehr hatte die Mittelmäßigkeit durch ein kaltes geistloses Ableiern dieses Werkes unser Ohr ermüdet und verdrossen. Als es von Clara Schumann neulich vorgetragen wurde, ergriff uns innerlichstes geistiges Wohlbehagen, wie etwa einen Maler, der ein erhabenes Original wiederauffindet, von welchem ihm seit langer, langer Zeit fade entstellende Copien verfolgten. — Denn was kann uns das Sublime bitterer vergällen, als seine lächerliche Nachahmung?

Es ist öfters bemerkt worden, wie genau gewissenhaft Frau Schumann's Vorbereitungen zum öffentlichen Auftreten sind. Wie sie die Tastatur durchspürt, und jeden Ton prüft, dessen, wenn auch richtiger Klang, die gewollte Resonanz und Färbung nicht vollständig hergiebt, wie sie sorgt, daß ihr Sitz nicht um das Geringste zu hoch oder zu niedrig sei. Wie sie nicht allein wie ein Ritter, der vor dem Turnier sein Roß tummelt, lange Stunden auf dem Piano übt das sie spielen soll, um alle seine Feinheiten, Schwächen und Vorzüge kennen zu lernen, sondern womöglich in dem betreffenden Locale selbst, um atzulauschen wie in dessen Akustik jeder Accord, jedes Arpeggio, jedes Anschwellen und Abnehmen der Tonfluthen sich ausneh-

men wird. Wir können darin nur eine Nothwendigkeit ihres Wesens sehen, eine Consequenz ihrer Verfahrungsweise, ihrer Auffassung von Kunst, Berufstreue und Schwierigkeit der künstlerischen Lebensaufgabe, die ihr nicht erlaubt, ihrer von der Gunst des Augenblickes und zufälliger Stimmung abhängigen persönlichen Begeisterung zu vertrauen, sie vielmehr überzeugt, daß, um der Würde der Kunst treu zu bleiben, man zu jedem ihrer Feste mit demselben Ernst, derselben Weihe schreiten muß.

So fanden wir die ehemalige meist melancholische aber doch oft heitere und immer reizvolle Fee zur gewissenhaften Dienerin eines Altares geworden, die mehr von Gottesfurcht als Gottrunkenheit beseelt erscheint. Als Talma in Erfurt die größten Könige in ihren besten Momenten darstellte, sah er ein Parterre von Königen vor sich. Auch für Clara Schumann bedürfte es ein Publikum von Majestäten der Kunst, wenn das heimlich ringende Feuer ihrer Seele alle Zuhörer so ergreifen sollte, wie es ihr die eigene Brust erbeben macht. Von Allen aber wird sie immer bewundert werden, da sie in der That in jeder Hinsicht makellos und durch andauernde Sorgfalt, Energie des Willens und ascetische Hingebung zu einer Meisterschaft gelangt ist, die sie gewissermaßen als unfehlbar stempelt. Sie ist keine Pianistin und Concertgeberin im gewöhnlichen Sinne des Wortes; ihr Talent erscheint uns gleichsam als eine Personificirung des weltlichen Oratoriums: eine Peri die sich nach ihrem Paradiese sehnt, in fortwährenden mystischen Anschauungen des Erhabenen, des Schönen, des Ideals.

Betrachtungen

über F. Brendel's Schrift:

„Die Musik der Gegenwart und die Gesammtkunst der Zukunft."

Zweiter Artikel.

(Fortsetzung.)

Um Brendel's Bestrebungen und seine kunsthistorische Stellung zu den Fragen der Gegenwart und Zukunft mit wenig Worten zu charakterisiren, versetzen wir uns mitten in seine Entwickelung und heben zunächst aus dem vierten Abschnitt Folgendes hervor, indem wir den Verfasser selbst sprechen lassen.

„Die tieferen Untersuchungen unter Denen, welche Wagner's Standpunkt als die gemeinschaftliche Grundlage anerkennen, müssen erst beginnen. — Jetzt besteht der Fortschritt vorzugsweise in einer durch Widerspruch vermittelten, bestimmteren Erfassung. Wir haben zugleich nach möglichster Verständigung mit der Opposition zu streben, wir müssen vermitteln, soweit Vermittelung möglich ist, ohne dem polemischen Grundcharakter der ganzen Richtung untreu zu werden. Nicht um Accomodation handelt es sich in Bezug auf das Wesentliche und Entscheidende, wohl aber um Verständigung über Sätze, die von Wagner selbst mit allzugroßer Schroffheit hingestellt worden sind."

„Hierzu kommt, daß nur die wenigsten der vorliegenden, umfassenden Fragen bis jetzt wirklich besprochen wurden. Die wichtigsten dieser Fragen sind noch gar nicht zur Debatte gekommen, man hat sich mehr im Allgemeinen herumgeschlagen, ohne an eine Verarbeitung zu denken."

„Die zunächst vorliegende Aufgabe ist also, zur Feststellung der Hauptpunkte zu gelangen, um diese bei jeder weiteren Entwickelung festhalten zu können. Wir müssen über jenes beständige Zurückgehen und In-Frage-stellen der ersten und allgemeinsten Grundlagen endlich hinauskommen, um eine sichere Basis zu gewinnen. Das Nächste und Wichtigste ist die Erreichung dessen, worin Uebereinstimmung unbedingt gefordert werden muß. Im Einzelnen können dann noch viele Differenzen bestehen; Vieles braucht zur Zeit noch gar nicht in Angriff genommen zu werden."

„Hieraus erhellt zugleich die Nothwendigkeit eines Zurückgehens in's Allgemeine. Wohl ist mit der Anerkennung der Wagner'schen Kunstwerke für den Fortschritt schon Viel gewonnen. Ohne die Feststellung der Voraussetzungen für dieselben würde ihnen aber dasselbe Schicksal drohen, welches bisher allen höchsten Kunstwerken auf musikalischem Gebiet zu Theil geworden ist, entweder einsam zu stehen, und der Menge fremd und unbekannt zu bleiben — oder" (durch ungeschickte Nachahmer und pedantische Nachbeter) „in die Trivialität herabgezogen zu werden. Auch die speciell technischen Erörterungen, so unumgänglich nothwendig dieselben für die Zukunft erscheinen, sind ohne diese Vorarbeiten noch nicht an der Zeit. Wir hätten sonst nur einige technische Erweiterungen, und alles Uebrige bliebe beim Alten." (S. 128.) — — — —

Diese Sätze bilden den Kern, um den die Brendel'sche Entwickelung sich gruppirt, indem sie sowohl davon ausgeht, als darauf zurückkehrt. Wenn es eigenthümlich erscheinen mag, daß diese allgemeinen

Voraussetzungen, welche zu Anfang des Buches gesucht werden könnten, erst in der Mitte desselben ihren Platz gefunden haben, so ist hierauf zu bemerken, daß der abgeklärte und erhöhte Standpunkt, den diese Sätze voraussetzen, wohl in einer polemischen Parteischrift, aber nicht in einer historisch-ästhetischen Entwickelung den Ausgangspunkt bilden konnte, weil man nicht a priori zu einer derartigen Stellung gelangt, ohne vorher thatsächlich sehr Vieles durchdacht und „überwunden" zu haben. Für unsere Partei wäre ein solcher Anknüpfungspunkt allerdings vollkommen ausreichend. Das Charakteristische der Brendel'schen historischen Auffassung ist aber, daß er nicht das unbeachtet liegen lassen kann, was neben und hinter uns liegt, daß er nicht unbekümmert vorwärts stürmen darf, sondern für Verbindungen und Uebergänge sorgen muß, indem er eine allseitige Vermittelung versucht.

Will man sich mit dem Buche auf systematische Weise näher vertraut machen, so hat man zwei Hauptmomente scharf zu trennen, um jedes derselben für sich in's Auge fassen zu können. Man hat zu untersuchen, wie Brendel zu jenen angeführten Sätzen gelangt, und was er darauf weiter baut. Denn wir haben überhaupt die Voraussetzungen der Wagnerfrage und die Folgerungen aus derselben noch streng zu unterscheiden. Es liegt im Charakter derartiger Untersuchungen, die noch keineswegs abgeschlossen sein können, daß man auf gleiche Folgerungen unter verschiedenen Voraussetzungen gelangen kann, wie auch umgekehrt der Fall denkbar ist, daß Uebereinstimmung in den Grundlagen noch keineswegs Harmonie aller Resultate apodiktisch fordert.

Im ersteren Falle befindet sich in der That Brendel, gegenüber der Wagner'schen Entwickelung; im letzteren Falle befinden sich Diejenigen unserer Partei, welche die künstlerische Berechtigung für sich in Anspruch nehmen, ihren eigenen Weg zu suchen, um aus dem Dilemma unserer Zeit, ihrer Subjectivität gemäß sich zu befreien. Dies ist ein Proceß, den Wagner zwar gleichfalls in vollem Maaße durchlebte, nur mit dem Unterschied, daß seine subjective Befreiung für die Allgemeinheit von den gewichtigsten Folgen wurde, während viele andere derartige künstlerische Gährungsprocesse mehr egoistischer als künstlerisch-subjectiver Art zu sein pflegten, und daher für das Allgemeine ohne Nutzen, folglich auch ohne Interesse waren.

Fragen wir also zunächst: Wie stellt sich Brendel zu Wagner? In welcher Weise sind denn seine Anschauungen von den Wagner'schen verschieden? — so antwortet der Verfasser selbst darauf mit folgenden Worten: „Der Unterschied meiner Auffassung und der Wagner'schen besteht darin, daß ich noch eine reiche Entwickelung anerkenne, nothwendige Vermittelungen, hinführend zu einem größeren Ziel; daß ich weltgeschichtliche Berechtigung finde, wo Wagner nur Verfall sieht. — Das Resultat jedoch ist dasselbe. In der Anerkennung der Nothwendigkeit einer Neugestaltung, einer neuen Erschaffung der Künste auf anderer Grundlage, einigen sich unsere Wege. Wagner's Schilderung ist demnach auch meiner Ansicht nach vollkommen wahr und begründet, wenn wir den höchsten Standpunkt einnehmen, d. h. wenn wir allein das wirklich Bleibende, das was in Folge seiner rein menschlichen Beschaffenheit eine ewige Dauer besitzt, in's Auge fassen; Anfang und Ende der Entwickelung verknüpfen, das aber, was dazwischen liegt, dahin gestellt sein lassen. Unrecht geschieht allein diesen vermittelnden Uebergangsstufen. Dieses Unrecht aber ist gerade die Ursache des Befremdlichen, ist das, was von dem Resultat abschreckt, und ich betrachte es daher als eine Hauptaufgabe, das Fehlende zu ergänzen und zu zeigen, daß das Resultat sehr wohl bestehen kann, auch wenn man über die dahin führenden Wege verschiedener Ansicht ist. Die gemachten Einschränkungen sind erforderlich, wenn wir das Endergebniß in Folge einer Motivirung, welche die Opposition herausfordert, nicht immer wieder auf's Neue in Frage gestellt sehen wollen." (S. 161). —

Diese Stellung Brendel's ist in doppelter Weise interessant. Sie ist es zunächst, weil es von Wichtigkeit ist, das consequente Bestreben zu gewahren „bei innigster Einheit der Empfindung die theoretische Fassung von ihrer Einseitigkeit zu befreien und derselben eine allgemeiner zugängliche Gestalt zu verleihen." (S. 209). Hierdurch ist der theoretisch-wissenschaftlichen Untersuchung in der That ein neues Feld eröffnet. Wagner's Theorie nicht, wie seine Gegner beliebt haben, als Abnormität der Gegenwart hinzustellen, sondern als Consequenz der Vergangenheit; Wagner's Kunst nicht von der subjectiven, sondern von der historischen Seite zu erfassen, und seine Subjectivität, selbst gegen seinen Willen, in den stetigen Strom von Ursache und Wirkung gewissermaßen einzudämmen, ist an sich schon ein bedeutendes Verdienst, weil dadurch die, nun erst folgende Reformfrage ein ganz anderes Fundament, eine weit sicherere Operationsbasis erhält, als wenn man, wie bisher, lediglich an die Thatsache der Erscheinung anknüpfte, und nun wohl oder übel versuchte, wie man damit zurecht käme, ohne vorher sich klar gemacht zu

haben, woher und wie das Alles so kommen mußte.

Der Verfasser fährt fort: „Macht man mir den Vorwurf, daß mein Versuch zur Zeit keineswegs vollständig gelungen sei, daß ich nur erst die Grundzüge einer allgemein zugänglicheren Gestalt zu geben vermochte, so antworte ich, daß mir Niemand bekannt ist, der über diesen Punkt schon hinaus wäre. — Was ich persönlich durchzumachen hatte, ist in gleicher Weise die Aufgabe aller Anderen." — — —

Dies ist der zweite Punkt, dessen Wichtigkeit hervorgehoben werden muß, ein Punkt, der zunächst unsere Partei berührt. Es handelt sich nicht allein darum, wie Brendel zu seinen Resultaten gekommen ist, und welche Folgerungen darauf zu bauen sind, sondern, daß er einen Abschluß gewonnen hat. Brendel maßt sich ja nicht das Vorrecht an, das absolut Richtige gefunden, oder die Frage erschöpft zu haben — er fordert im Gegentheil zu gemeinschaftlichem Weiterbau auf, er fordert gewissermaßen die Untersuchungen Anderer heraus, indem er nachweist, daß auf die Weise, wie bisher verfahren wurde, ein Endziel nicht zu erreichen wäre, daß aber ein gemeinschaftliches Fundament gefunden werden kann und demnach aufgebaut werden muß. Ein Jeder, welcher der Wagner'schen Partei angehören wolle, müsse sich also klar machen, worin die Grundlagen der Bewegung wurzeln, und wohin sie theoretisch wie praktisch führen müssen, auch abgesehen davon, ob die Consequenzen Wagner's als Künstler, und Brendel's als Theoretiker die einzig richtigen und möglichen wären.

Fragen wir nunmehr, worauf denn innerhalb der Partei das Hauptgewicht zu legen sei, worin denn die Uebereinstimmung besteht, die unbedingt gefordert werden muß; und die zugleich ein Zurückgehen in das Allgemeine fordert, so antwortet darauf der Verfasser: „Ein Hauptgewicht lege ich auf die Weltanschauung im Allgemeinen, auf die Gesinnung, die gesammte Geistesrichtung, und vermag nur, im Fall Uebereinstimmung darin vorhanden, einen Anschluß an Wagner's Richtung überhaupt anzuerkennen. Dies muß als das Erste betrachtet werden, dessen Erledigung nothwendig ist, bevor noch auf die Kunsttheorie im engeren Sinne eingegangen werden kann. Der technische Fortschritt allein und für sich ist bedeutungslos, wenn er nicht wirklich Resultat und Ausdruck des neuen Geistes ist. Principielle Uebereinstimmung muß gefordert werden. Und bevor diese nicht festgestellt ist, erscheint alle weitere Thätigkeit als ein vergebliches Bemühen." (S. 234).

Es kann durchaus nicht unsere Absicht sein, hier eine ausführliche Besprechung des Brendel'schen Buches geben zu wollen, oder durch erschöpfende Auszüge eine Lectüre desselben zu umgehen. Dies Alles könnte eine Bekanntschaft mit dem Buche selbst nicht ersetzen, dessen aufmerksames und unparteiisches Studium im Gegentheil Jedem zur Pflicht gemacht werden muß, der an den Erörterungen und Untersuchungen, die sich in unmittelbarer Folge weiter daraus ergeben, mit Berechtigung Theil nehmen will. Die eigene Stellung des Referenten ist auch nicht objectiv genug, um hier lediglich als Referent auftreten zu können, d. h. ohne sein Verhältniß zur Partei, wie zum vorliegenden Werke, zugleich mit in Anschlag zu bringen. Wir haben deshalb mit Vorbedacht nur „Betrachtungen" über das Brendel'sche Werk, durchaus keinen Auszug oder eine erschöpfende Kritik desselben angekündigt. Dazu bedürfte es weit mehr Raum, als eine Zeitschrift bieten und gestatten könnte. —

Wir treten im Gegentheil sogleich als der Erste in die Rechte ein, die Brendel jedem, der an der Reformbewegung unserer Zeit Theil nehmen will, mit Ueberzeugung zuspricht: „Principielle Erörterungen anzustellen, um das Besondere erst darauf zu basiren." Wir können diese Erörterungen am Besten anstellen, indem wir dem Brendel'schen Werk Schritt für Schritt folgen. Wir erreichen dadurch zugleich mit dem weiteren Zweck, ein Bild vom Gedankengange des Verfassers zu entwerfen. War die Absicht unseres ersten Artikels in diesen Blättern, (Nr. 3 bis 5 dieses Bandes), ein allgemeines Bild jenes Entwickelungsganges zu geben, den wir vom Anfang der Reformbewegung bis jetzt durchlaufen haben; war ferner bis hierher unser Streben, Brendel's Stellung zur Reformfrage im Allgemeinen zu bezeichnen, und somit auf die historisch ästhetische Wichtigkeit und Bedeutung seiner Untersuchungen hinzuleiten — so ist nunmehr der Zweck weiterer Untersuchung zu erörtern, einerseits ob die Brendel'schen Grundlagen, und seine darauf gebauten Folgerungen, ausreichend und fundamental genug sind, um dieselben ohne Modification acceptiren zu können; und anderseits, wohin wir dann zunächst, sowie künftig unsere künstlerischen Bestrebungen zu richten haben, um zu festen Resultaten zu gelangen, die in Uebereinstimmung mit gewissen theoretischen Grundlagen, ein practisch annehmbares, und zugleich sicher erreichbares Ziel verheißen.

(Fortsetzung folgt.)

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Musikfeste, Aufführungen. Hector Berlioz wird diesmal die Saison der Winter-Concerte in Paris eröffnen. Er veranstaltet am 10ten December ein Concert, in welchem seine Trilogie, „l'enfance du Christ" (die Kindheit Christi) zum ersten Male vollständig zur Aufführung kommen wird. Merkwürdigerweise leitet er sein Concert durch ein Trio von Mendelssohn ein, und schließt es mit der D-Dur-Symphonie von Haydn! Es scheint dies ein Compliment gegen die „Classiker" in Paris zu sein, denen damit auf höfliche Art der Mund gestopft wird. Neben den Haydn'schen Symphonien wird sich die Romanze für Violine und Orchester (Tendresse et Caprice) von Berlioz, welche unmittelbar vorhergeht, nicht übel ausnehmen. — Das vollständige Programm der „Trilogie sacrée" ist folgendes. Erster Theil: Das Traumbild des Herodes. — Recitativ (Tenor). — Marche nocturne (Orchester). — Arie (Baß). — Scene mit Chor. — Verschwörung der Seher (Orchester). — Der Stall von Betlehem (Duett, Sopran und Bariton) — Chor der Engel. — Zweiter Theil: Die Flucht nach Egypten. — Ouvertüre. — Abschied der Hirten (Chor). — Die Ruhe der heiligen Familie (Tenor mit Chor). — Dritter Theil: Die Ankunft in Saïs. — Recitativ. — In den Straßen von Saïs (Duett, Sopran und Bariton). — Die ismaelitische Familie (Allegro, Baß mit Chor). — Scene und Recitativ (Bariton und Baß) — Trio für zwei Flöten und Harfe. — Terzett mit Chor (Sopran, Bariton und Baß). — Recitativ (Tenor). — Chorus mysticus, ohne Begleitung, mit Tenor-Solo, als Schluß. — Die Personen sind: Die Jungfrau Maria, Joseph, Herodes, das Haupt der ismaelitischen Familie, der Erzähler, Polydorus und ein Centurione.

Die jüngste Generation der Musikdirectoren zeichnet sich sehr vortheilhaft durch gute Concert-Programme aus, welche wir als Muster mehreren älteren Generationen empfehlen möchten. Als verdienstvolles Streben heben wir namentlich hervor, daß in neuerer Zeit die faden Opernarien auf den Programmen mehr und mehr schwinden, und die Virtuosen-Vorträge gehörig eingeschränkt werden. So eröffnete MD. Carl Reinecke seine Abonnementsconcerte in Barmen auf folgende Weise: Ouvertüre zu Gluck's Iphigenie in Aulis, Gade's Frühlingsphantasie, Mendelssohn's Fragmente aus Christus, Beethoven's Eroica.

Robert Radecke eröffnete seine Soiréen mit Grünwald und von der Osten auf nicht minder empfehlenswerthe Weise mit: Violin-Sonate Op. 96 von Beethoven, Es-Dur-Quartett mit Pianoforte von Schumann, Violin-Romanze und Liederkreis „an die ferne Geliebte" von Beethoven, Jägers Abendlied von Schubert, und ein Frühlingslied von Mendelssohn.

Musikdirector Jos. Lenz in Coblenz führte in seinem ersten Winterconcert die Instrumental-Einleitung und den Brautzug aus Lohengrin auf.

Rob. Schumann's B-Dur-Symphonie und Berlioz Ouvertüre zu „Cellini" kamen in der ersten Symphonie-Soirée der Braunschweiger Kapelle zur Aufführung.

In Dresden kam Berlioz' „Flucht nach Egypten" bei einem Concert der Kapelle im Theater wiederholt zur Aufführung.

Die Gesellschaftsconcerte der östreichischen Musikfreunde in Wien, unter Direction von Hellmesberger, werden in diesem Jahre zum ersten Male Orchesterwerke von Schumann und Gade den Wienern zur Gehör bringen.

Die Singakademie in Berlin giebt in diesem Winter drei Abonnementsconcerte, von denen das erste am 21sten November das Requiem von Cherubini brachte. Im zweiten soll Samson von Händel, im dritten David von Reißiger aufgeführt werden.

Der Berliner Domchor hat seine Soiréen im Local der Singakademie am 18ten November begonnen. Die Programme zeichnen sich wieder durch dieselben Mißgriffe wie früher aus, daß nämlich altitalienische Kirchenmusik mit neuester Kammermusik in buntester Reihe sich ergeht. Die erste Soirée brachte Compositionen von Palestrina, Vittoria, Gabrieli, Durante und Bach, daneben den (sehr selten gehörten) 23sten Psalm von Franz Schubert und — die D-Dur-Cello-Sonate von Mendelssohn. Das ist doch naiv!

Der Rühl'sche Gesangverein in Frankfurt führte Saul von Händel auf. Es gehört zu den merkwürdigen Symptomen der diesjährigen Concertsaison, daß Händel bei den meisten Gesangvereinen jetzt in erster Linie steht, während Bach, Mendelssohn, 2c. in den Hintergrund treten. Daraus läßt sich Mancherlei folgern, was wir in den Anregungen gelegentlich besprechen werden.

Die Gesellschaft der Musiker, welche Baron Taylor in Paris gegründet hat, führte am Cäcilientage (22sten Novemb.) mit 400 Personen eine „Messe der heiligen Cäcilie" von A. Adam auf. Tilmant von der „komischen Oper" dirigirte. Außer einem großen Orchester hat die Messe zwei Orgeln zur Unterstützung und Begleitung.

In dem Pariser „Cäcilien-Verein" hat eine Symphonie des jungen Componisten Saint-Saens vielen Beifall gefunden, und wird demzufolge jetzt bei Richault in Partitur, Stimmen und vierhändigem Clavierauszug erscheinen, ein in Paris seltener Fall, weshalb wir darauf aufmerksam machen.

Die philharmonische Gesellschaft in Marseille wird

Berlioz' „Flucht nach Egypten" und seinen ganzen „Faust" in nächster Zeit zur Aufführung bringen.

Neue und neueinstudirte Opern. Wagner's „Lohengrin" ist in Hamburg in Vorbereitung.

Die Intendanz in München soll mit Wagner wegen Aufführung des „Tannhäuser" in Verhandlung stehen.

Victor Massé hat eine neue komische Oper, „Miß Fauvette" componirt, die in der Pariser „opera comique" zur Aufführung kommt. — Auch von Grisar (dem Componisten der in Dresden so abgesungenen Farçe „bon soir Monsieur Pantalon") wird eine neue Oper erwartet.

Verdi hat eine neue fünfactige Oper für die Pariser „große Oper" componirt, zu welcher Scribe den Text geliefert hat. Der Titel ist noch Geheimniß, die Proben haben aber schon begonnen.

Das „eherne Pferd" von Auber soll in Paris neu einstudirt werden. Auber hat zu diesem Zweck neue Balletmusik hinzugefügt.

Méry in Paris hat ein lyrisches Drama in einem Act gedichtet, „Meister Wolfram", zu welchem E. Royer die Musik componirt hat. Wiederholte Aufführung ist bereits erfolgt.

Mosenthal hat eine einactige komische Oper für Hoven gedichtet, die in Wien zur Aufführung kommen soll.

In München kam am 10ten November Nicolai's Oper, „Die lustigen Weiber von Windsor" zum ersten Mal zur Aufführung. Der Beifall war außerordentlich. Die Münchner Kritik ist so entzückt, daß sie die Oper ein „Meisterwerk" nennt, deren Musik den poetischen Contrast, den man in Shakespeare's Drama vermisse (?), in üppiger Fülle spende, und von schönen und neuen (?) Gedanken überströme!" — Dieses übertriebene Lob mag die Münchner Kritik verantworten. Soviel stellt sich aber heraus, daß dieser Oper bei ihrer Auferstehung aus der Vergessenheit, auf den Bühnen von Berlin, Dresden, München, Leipzig, Hamburg, rc. mehr und mehr Gerechtigkeit widerfährt. Da an derartigen Werken ohnehin jetzt empfindlicher Mangel ist, so muß die Oper als ein entschiedener Repertoirgewinn für jede Bühne empfohlen werden.

Auszeichnungen, Beförderungen. H. M. Schletterer, bisher Musikdirector in Zweibrücken, ist academischer Musikdirector in Heidelberg geworden. Am 31sten October veranstaltete er daselbst ein sehr besuchtes Concert im großen Saale des Museums, in welchem auch die Gattin des Concertgebers, Hortensia, geb Zirges, mehrere Violin-Piecen spielte.

Musikalische Novitäten. Von Adolph Henselt erscheinen nächstens vier neue Clavierwerke (Op. 28 bis 31) auf einmal, Notturno, Ballade, Walzer und Cadenzen zu Beethoven's Clavierconcerten.

Joachim's Violinconcert in einem Satz, Liszt gewidmet, und Ouvertüre zu Hamlet, der Weimarer Kapelle gewidmet (Op. 3 und 4) sind in Partitur und Stimmen bei Breitkopf und Härtel erschienen. — Joachim hat noch zwei weitere Ouvertüren zu Shakespeare's „Heinrich IV." und zu Grimm's „Demetrius" componirt, die ihrer Veröffentlichung entgegensehen.

Von Brahm's ist ein Claviertrio Op. 8 und Variationen für Pianoforte über ein Thema von R. Schumann (Op. 9) erschienen. — Dasselbe Thema hat auch Clara Schumann in Variationen (Op. 20) bearbeitet, die soeben erschienen.

Von A. G. Ritter erschien so eben bei Schott in Mainz ein Heft große Choral-Vorspiele, die, ungleich den meisten Werken für Orgel, die die Gegenwart geliefert, eine innere Nothwendigkeit für ihr Vorhandensein bekunden, und, indem sie die musikalische Kunst im Allgemeinen fördern, zugleich das Interesse auch der Nicht-Orgelspielenden in hohem Grade verdienen. Von einer bloßen Vermehrung des Materials ist dabei keine Rede.

Wir machten vor kurzem auf das Erscheinen mehrerer Werke von R. Volkmann aufmerksam. Auch bei Müller in Wien werden demnächst mehrere Pianofortecomposition von demselben erscheinen.

Todesfälle. Am 27sten Novemb. starb am Nervenfieber der Organist F. G. Klauer in Eisleben, nachdem er schon seit mehreren Wochen unwohl gewesen war. Ein Concert in Hettstedt, wo er die Orgelbegleitung übernommen hatte, scheint seinen Zustand verschlimmert zu haben, denn Tages darauf kam die Krankheit zum Ausbruch.

Vermischtes.

Professor Fischhof in Wien hält in diesem Winter Vorträge über die Geschichte der Musik, bei denen er sehr weit ausholt, indem er mit der Musik der Inder und Chinesen beginnt! Wir bezweifeln, daß er auf diese Weise jemals bei der Musik von Berlioz und Wagner ankommen wird! — Auch Musikdirector Damcke aus Petersburg wird anfangs December einen Cyclus von Vorlesungen über Geschichte der Musik in Frankfurt beginnen. Er fängt bei dem Beginn der christlichen Kunst an, und will bis auf die Gegenwart gehen. Ausführungen hervorragender Musikstücke älterer Zeit, deren Leitung MD. Rühl übernommen hat, werden als positive Erläuterungen die Vorlesungen begleiten. Der Geschichte der Oper wird besondere Aufmerksamkeit gewidmet werden. — Diese Vorlesungen von Damcke entsprechen demnach den Anforderungen der Gegenwart weit mehr, als die von Fischhof. Wir werden sie daher aufmerksamer verfolgen, und später darüber berichten.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Einundvierzigster Band. № 24. Den 8. December 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_2$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Concertmusik.

Claviersauszüge zu vier Händen.

Richard Würst, Op. 21. Preis-Symphonie in F-Dur. — Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. 1 Thlr. 20 Sgr.

Diesem anspruchslosen und recht geschickt gearbeiteten Werk wird sein Name bei Vielen im Wege stehen, welche mit den Umständen und Verhältnissen, mit dem relativen Werth der andern Concurrenzarbeiten unbekannt sind, über welche diese Symphonie den Preis davon trug. Auch wir kennen die Geschichte dieser Preis-Symphonie nicht, werden aber statt unnützer Vermuthungen über dieselbe aus dem Werke selbst auf die Ursachen seiner Benennung zurückzuschließen versuchen. — Solchen Preisausschreibungen liegen meist restaurative Absichten zu Grunde. Man sieht irgend eine abgeschlossene Epoche der Kunstgeschichte vor sich, denkt sich innig hinein und zieht aus ihren allgemein bewunderten Erzeugnissen ästhetische Folgerungen und Gesetze. Wie kommt es, fragt man sich, daß solche Werke heutzutage nicht mehr geschaffen werden? An Talenten fehlt es nicht, die jenen Mustern mit Erfolg nachzuringen verstünden, aber die seichte Moderichtung des Tages hält sie darnieder, es fehlt ihnen an Muth, an der Möglichkeit in der verschiedensten Bedeutung, das gewollte Gute zu vollbringen. Wir müssen die rechte Kunst unterstützen: wir müssen einen Preis aussetzen! — Nun hat aber der eigentliche Preisgeist der Kunst nicht erst auf eine solche Gelegenheit gewartet, um sich auszuzeichnen; er hat in der Nothwendigkeit des Fortschrittes neue Formen gefunden oder die alten mit neuem Inhalt erfüllt. Mit Beethoven gelangte die erste Periode symphonischer Kunst zu ihrer Blüthe, ihrem Abschluß, ihrem Höhepunkte; aber durch seinen titanischen, mit dem Erreichten durchaus nicht zufriedenen Genius ward die Blüthe Keim, der Abschluß Anfang, der Höhepunkt Ausgangspunkt einer neuen Zeit. Unter den Kunstküchlein, die die Kunsthenne am Wasser spazieren führt, befindet sich glücklicherweise auch meistens eine Kunstente, die dann plötzlich auf diesem Wasser schwimmt zum großen Entsetzen alles Kunstuferfedervichs. Das ist ja dein Element nicht, das ist kein Betragen wie es einem Kunsthuhn ziemt! — Was hilft alles Zureden! Die Ente schwimmt lustig zu und gönnt gern

den Preis von fünfundzwanzig Gerstenkörnern dem artigsten Küchlein.

Vom Laien, der nur mit Gefühl und Sinn für's Schöne zuhört, bis zum feinsten Kenner und schaffenden Künstler, dessen Verständniß tiefmöglichst in den Bau der Kunstwerke einzugehen vermag, hat jeder Zuhörer Beethoven'scher Schöpfungen das Bewußtsein, daß aus denselben ein Mehr, ein Anderes spricht als aus Haydn und Mozart, und man sucht sich auf den verschiedensten Wegen Rechenschaft davon zu geben. Man nennt es Tiefe, Humor, Subjectivität; man vergleicht ihn mit Shakespeare, Jean Paul, Byron. Wir unsererseits suchen für dies Besondere in Beethoven eine Erklärung darin, daß wir sein ganzes großes und ernstes Leben uns wie in geistigen Geburtswehen begriffen vorstellen, den Geburtswehen des bestimmten Gedankens, ausgesprochen durch die Sprache der Töne. So sehen wir ihn in fortwährendem Schwanken bald einzelne seiner Schöpfungen durch eine besondere Benennung im Allgemeinen charakterisiren oder durch ein kurzgefaßtes Programm dem Hörer einen Leitfaden geben, bald wieder davon abstehen und sich mit dem bloßen Gattungsnamen begnügen, wo dann unwillkührlich der sich vordrängende poetische Inhalt zu abgeschmackten oder richtig gefühlten populären Benennungen Veranlassung gab, wie Mondschein oder Sturmsonate, die man theilweise durch Bemerkungen von Beethoven selbst zu stützen suchte. In diesem Ringen nach dem Ausdruck des bestimmten Gedankens, nach Darstellung des bestimmten Gefühlsbildes stieß nun Beethoven auf die geschichtliche Form der Symphonie und Kammermusik, die in einer Zeit sich gebildet hatte, in welcher Musik als ein edles Unterhaltungsmittel betrachtet wurde. Nach einem ernsten, schwierigen Stück mußte ein erbauliches, langsames kommen; auch die beliebteste Tanzform durfte nicht vergessen werden, man mußte die Damen für das geduldige Anhören der ernsten Sätze durch eine Ballreminiscenz entschädigen; dann aber noch ein lebendiger, heiter oder ernst abschließender Satz, in welchem die Fertigkeit der Spieler oder Erfindungsreichthum, contrapunktische Geschicklichkeit des Componisten in breiterer Form sich geltend machen konnte. Mögen uns die historischen Forscher über die tiefere Logik, über die Weisheit des Zufalls belehren, welcher diesen durch die Werke unserer größten Meister befestigten und geheiligten Formengebrauch zum unvermeidlichen Becher gemacht hat, aus dem wir die verschiedensten geistigen Weine und viel stagnantes Wasser kosten müssen, wir werden uns schwer bereden lassen, daß es nicht der richtigere Weg wäre, wenn der Gedanke sich in unermüdlichem Ringen die ihm ziemende Form neu erschafft, als wenn die conventionelle Form von vornherein den Gedanken in ihre starre Fessel zwingt. Wo finden wir in den andern Künsten diese Schranken? Was würden wir zu einem Drama sagen, in welchem jeder Act gesetzlich eine andere Stimmung anzuschlagen hätte oder zu einem historischen oder Genrebilde, welches die verschiedensten Farbengebungen bunt nebeneinanderbrächte? — Daß Beethoven gerade dann, wenn er den bestimmten poetischen Gedanken gab, die vier Sätze im Wege waren, geht für uns aus der Unmöglichkeit hervor, die beiden letzten Sätze der Eroïca, den letzten Satz der pathétique, den letzten Satz der A-Dur-Symphonie, das Scherzo der Cis-Moll-Sonate mit den übrigen Sätzen in geistigen Einklang zu bringen. Wenn es ihm in der Pastorale gelang die vier Sätze durch einen rothen Faden zu verbinden, wie Spohr es mit glücklichem Wurf in seinen Jahreszeiten gethan, wenn wir im Coriolan, der Leonore, dem Egmont der bestimmtesten Darstellung begegnen, wenn andererseits für uns der vollständigst logische Gedankengang im großen D-Moll-Trio, in der C-Moll-Symphonie, zu Tage liegt, wenn in der neunten Symphonie der letzte Satz die ersten erklärt und verklärt, warum ist dies bald mit bestimmter Absicht vom Componisten ausgesprochen, bald in denselben Formen unserer Willkühr überlassen, was wir fühlen oder denken wollen?

Diese Frage theilt noch heute die musikalische Welt in zwei Parteien. Der einen ist die Musik ein phantastisches Spiel in Tönen nach Regeln des Wohllautes und ästhetischen Gesetzen, die aus den specifisch-musikalischen Werken Haydn's, Mozart's und Beethoven's, so weit er ihrer Spur folgte, abgeleitet sind, als: Einheit in der Mannichfaltigkeit, Klarheit und Maaß in Formen und Mitteln 2c. Nach ihr soll die Musik durch sich selbst wirken ohne vermittelnde Nebengedanken; sie soll die Seele aus dem engen Leben zu idealen Höhen emporheben, mit ihren Tonwellen gleichsam allen Moder und Quark des Lebens aus ihr wegspülen. Nach ihr hieße es die Zaubermacht der Töne, die wie keine andere uns eben die unaussprechlichen Regungen und Gefühle des Herzens ahnen läßt, entweihen und herabziehen, wollte man sie in bestimmten Darstellungen mit Poesie und bildender Kunst wetteifern lassen, deren genaue sinnliche Technik zum Zeichnen eines bestimmten Gegenstandes sie ja doch nicht besitzt. Nun genügt es aber nicht etwa durch eine gewisse Zusammenstellung von Instrumenten uns gerührt oder andächtig zu stimmen, durch brillante Passagen unseren Geist in eine gewisse Lebendigkeit zu versetzen; das Alles muß ein Anfang und ein Ende haben, es muß in einer bestimmten Form geschehen und die edelste Form für diese Anregung unbestimmter Gefühle ist die viersätzige Symphonieform, wie unsere großen Meister im vorigen Jahrhundert sie ausbil-

deten. Diese vier Sätze haben ihre festen Grundregeln, von denen ohne Gefahr abzuweichen, sich nur große Genies erlauben dürfen; sie ziehen verschiedene Consequenzen aus einem musikalischen Motiv, oder bringen zwei oder mehrere in verschiedene Beziehungen zu einander, wozu besonders der aus der Kirchenmusik entlehnte und durch Bach zur höchsten Blüthe entwickelte Contrapunkt behülflich ist. Da ist es denn herrlich zu hören, zu welcher Fülle von Combinationen ein solches Motiv sich hergiebt, wie es immer interessanter wiederkehrt, bald allein auftritt, bald mit einem zweiten vermählt, bald von den Geigen, bald von den Holzbläsern, bald vom Blech übernommen wird. Der Laie versteht davon wenig, aber er fühlt sich erhoben und erheitert, zu allen möglichen unbestimmten Gefühlen angeregt, hat die Freiheit in einem Meer von Vermuthungen über die poetische Absicht des Componisten umher zu schwimmen, und wenn's recht bunt durcheinander geht, dann weiß auch der Unwissendste, daß man das eine Fuge nennt. Der Kenner aber hat verdoppelten, verhundertfachten Genuß; er braucht oft nicht einmal etwas zu fühlen, weil ihn das Bewußtsein gelungener Formen entzückt, durch deren künstlichste Windungen und canonische Verarbeitungen er das Hauptmotiv zu verfolgen weiß, im raschesten Wechsel der Tonalitäten und Klangfarben wie schwindlich wird, mit feiner Nase sogar Beethovens Schwächen wittert und wohl gar wüßte, wo er's besser gemacht hätte, wenn er das bischen Setzkunst verstünde!

Die andere Partei betrachtet die ihr von den großen Meistern überlieferte Musik als eine poetisch ausgebildete Sprache, in welcher sie sprechen, in welcher sie darstellen will; sie sieht in ihr eine geschaffene Welt, in der nun der Mensch, der poetische Gedanke wandeln soll. Sie nimmt Beethoven nicht allein da beim Wort, wo er die classische Form durch den bestimmten poetischen Gedanken innerlich zu beleben suchte, und selbst da, wo er dies nicht that mindestens in organischem Entwickelungsproceß die starre mechanische Form durchbrach; sie geht noch weiter: sie will aus dem poetischen Gedanken heraus seine jedesmalige Form bedingen, nur dieser soll ihr die Berechtigung verleihen. Sie will nicht verschwenderisch mit dem Namen Tondichter die benennen, denen in der gebildeten Musiksprache, „die für sie dichtet und denkt", ein Lied gelingt. Sie sollen die innere Nothwendigkeit, poetischen Gedanken in musikalischer Form Ausdruck zu geben, als einen Rechtsbrief aufweisen, um in symphonischen Schranken kämpfen zu dürfen. Sie will sich nicht länger damit begnügen, unbestimmte Gefühle in dem Laien zu erregen, während sie dem Kenner orchestrale und contrapunktische Gourmandisen vorsetzt und dann das Urtheil beider über die poetische Absicht des Kunstwerks dem wohlbekannten Nebelmeer überläßt. Sie will aus dem reichen Schatz, den Mythus, Bibel, Geschichte, und der unerschöpflichen poetischen Quelle, die das eigene Herz, die innerlichen Begebenheiten seiner Liebe, seiner Leidenschaften, seiner Kämpfe mit der Welt und dem Leben bietet, ihre Stoffe entnehmen, und wie der Maler sie in einzelnen Momenten concentrirt, zu denen wir ja der vermittelnden Erklärung des Wortes eben so gut bedürfen, wie der Dramatiker in äußerer Handlung die Resultate innerlicher Vorgänge zusammenfaßt, die Seelenzustände großer Persönlichkeiten, oder die Kämpfe des im Dunkeln ringenden Herzens schildern. Sie will der Freiheit absoluter Musik zugleich mit der Knechtschaft ihrer stehenden Formen entsagen, um dafür in einer Gesangengebung an einen bestimmten poetischen Gegenstand Freiheit der Form zu erringen. Selbst auf die Gefahr hin in Darstellung dieses bestimmten Gegenstandes nach gewissen Seiten hin ebenso unvollkommen zu bleiben, als jene in ihrer Weise, sich an das geschriebene Wort, an den Dichter anlehnen zu müssen, diesen zu ergänzen, halten sie ihr Bestreben für lohnender, als behufs einer Anregung unbestimmter Gefühle ausgelebte Formen immer wieder auf's Neue anzufüllen.

Von dem Standpunkt dieser letzteren Partei aus, zu der wir uns bekennen, während wir die Preisertheilung an Würst auf Rechnung der ersteren setzen müssen, und an die von Massen für Massen ausgeführte Symphonie seit Beethoven die Forderung eines großen ausgesprochenen Inhaltes stellen, erhalten wir uns ablehnend gegen Würst's Symphonie und ihre Benennung, nicht weil sie kein Programm hat, sondern weil wir weder den Drang fühlen noch die Möglichkeit einsehen, eines für sie zu finden. Daß der Componist mit Anstand in längst gebräuchlichen Redensarten sich auszudrücken weiß, ein viertactiges Motiv in F-Dur und ein eben so langes auf der Dominante dieser Tonart zu einem ersten oder letzten Satz verbindet und ganz charmant in die verschiedenen Instrumente vertheilt, daß er ein klares langweiliges Andante durch ein ganz pikantes Scherzo gut zu machen sucht, diesen kurzen Anlauf zum Uebermuth aber gleich wieder durch ein recht matt sentimentales Trio sühnt, kann uns nun einmal nicht mehr interessiren; es hat nur die Bedeutung erlangter Formengewandtheit für den Componisten selbst. Möge er sie anwenden und mit poetischem Inhalt erfüllen, um sich vom Componisten zum Tondichter hinaufzuschwingen.

P. Cornelius.

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

T. Twietmeyer, Op. 6. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. — Leipzig, Whistling. Preis 20 Ngr.

Mit großer Befriedigung haben wir dieses Liederheft des geschätzten Componisten kennen gelernt, und halten es für eine Bereicherung von mehr als gewöhnlichem Werthe des betreffenden Zweiges der musikalischen Literatur. In der äußeren Form nur einfache, anspruchslose Lieder sind dieselben der Ausfluß eines schönen Talentes, das stets unverrückt das höchste Kunstideal im Auge behält, es birgt sich hier ein reicher Inhalt in durchaus schöner und edler äußerer Darstellung. Hier findet man nichts Gesuchtes, keine Reflexion, kein Herausklauben neuer harmonischer Combinationen und gesuchter seltsamer Begleitungsformeln, wie dies in neuester Zeit oft bei Liedern von Componisten vorkommt, die mehr als gewöhnlichen Singsang geben wollen; Alles ist hier natürlich, die Melodien sind klar und frisch hervorgegangen aus dem Wesen der Gedichte selbst, und wenn besonders neue harmonische Wendungen und dergleichen erscheinen, so sind diese nur das Resultat einer in der Sache selbst begründeten Nothwendigkeit. Wir würden in Verlegenheit kommen, sollten wir darüber entscheiden, welche dieser Lieder von höherem absoluten Werth seien, als die anderen, doch — unserem subjectiven Gefühl nach — geben wir Nr. 1 „Du bist so still", Nr. 2 „Im Wald, im hellen Sonnenschein" (beide von Geibel), Nr. 3 „Herbstklage" von Lenau und Nr. 6 „Mit einer Rose" von Ad. Böttger den Vorzug vor den auf einen Vers componirten Nr. 4 „O Heimath mein" von J. Mendelssohn und Nr. 5 „Das Mädchen am Bache" von Rellstab. Das Werkchen ist Robert Franz gewidmet und gewiß der Zueignung an diesen Meister des Liedes würdig.

Emil Büchner, Op. 16. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. — Leipzig, Whistling. Preis 25 Ngr.

Vorliegende Lieder gehören dem Inhalt und der Form nach der besseren Richtung an und verdienen deshalb Empfehlung. Es fehlt dem Componisten nicht an Talent zu anmuthigen melodischen Gestaltungen; wenn wir diesen auch nicht immer eine besondere Originalität und höhere künstlerische Bedeutung vindiciren möchten, so ist bei ihnen sowohl, als auch in ihrer Verwerthung doch stets die Ehrenhaftigkeit der Kunstgesinnung anzuerkennen. Im Formellen zeigt sich Geschick und Gewandtheit, bei den Begleitungen im Allgemeinen jedoch nur theilweise ein Hinausgehen über schon Vorhandenes, schon mehrfach Gehörtes und allgemein gebräuchlich Gewordenes, wie z. B. in den Liedern Nr. 1 „Waldlied" von F. Oeser und Nr. 5 „Die erwachte Rose" von F. v. Sallet, wo die fast durchgehend in der linken Hand in Triolen angeschlagenen Accorde etwas monoton werden. Auch bezüglich des Inhaltes stellen wir Nr. 2 „Wunsch und Gegenwunsch" von St. Schütze, Nr. 3 „Wie Schmetterlinge flink und leicht" von Ad. Böttger, Nr. 6 „Auf dem Wasser" von D. Hübner, vor Allen aber Nr. 4 „Liebespredigt" von F. Rückert höher. Wir wollen es nicht unterlassen, gebildete Sänger auf dieses Werkchen aufmerksam zu machen, um so weniger, als die Lieder auch für die Singstimme sehr dankbar geschrieben sind.

Friedrich Grützmacher, Op. 11. Vier Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Leipzig, C. F. Kahnt. Nr. 1 u. 3. à 10 Ngr., Nr. 2. 5 Ngr., Nr. 4. 7½ Ngr.

Was der Componist hier giebt, sind leichtgehaltene, anspruchslose Lieder, die ihrer Sangbarkeit wegen Dilettanten und selbst Sängern von Fach nicht unwillkommen sein werden. Im Allgemeinen gehören diese Liedcompositionen in Form und Inhalt einer älteren Richtung an, daher auch die häufigen, nicht immer dem Sinne der Gedichte entsprechenden Textwiederholungen, die fast ausschließlich nur bekannten Begleitungsfiguren, die etwas zu orchestrale Behandlung des Pianoforte ꝛc. Wir würden unbedenklich dem Liede Nr. 3 „Gretchens Rose" von Immermann den Preis in dieser Sammlung zuerkennen, wenn der Componist mit dem hier in Anwendung gebrachten Recitativ uns nicht etwas zu weit über die dem Liede gesteckten Grenzen hinausgegangen zu sein schien. Nr. 1 „Vogelsprache" von Gruppe und Nr. 2 „Liebesklage" von E. Schulz sind ansprechend und eindringlich, einen höheren Schwung nehmend und ernster gehalten ist Nr. 4 „Der Hoffnungslose" von Arminia.

Theodor Voigt, Op. 8. Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Leipzig, C. F. Kahnt. Pr. 15 Ngr.

Wir haben bereits früher der Lieder Op. 3, 4 und 5 dieses Componisten als etwas versprechender Erstlingswerke gedacht; im Allgemeinen können wir dies auch bei den vorliegenden drei Liedern, obwohl wir erwartet hatten, der Componist würde auch in formeller Beziehung größere Fortschritte gemacht haben, als dies in Wahrheit der Fall ist. Seine Lieder haben das Gute, daß sie richtig empfunden, daß die Sing-

stimme einfach und fließend gehalten, die Begleitung — wenn auch nicht besonders originell — doch auch nicht uninteressant ist. Am meisten zeigen sich diese Vorzüge bei dem Liede Nr. 2 „Stille Thränen", doch wird der Eindruck desselben durch unmotivirte Textwiederholungen beeinträchtigt, wie dies auch — und zwar noch mehr — bei Nr. 1 „Zwei Sterne" von Robert Präger und Nr. 3 „Ich wollt' ich wär' ein Vogel" von Oettinger der Fall ist. In letzterem halten wir es ferner für nicht sinngemäß, daß der Satz: „das ist das Loos des Sängers, daß er so sangberauscht in seiner größten Armuth mit keinem Crösus tauscht" zweimal durch Zwischenspiele bis fast zu drei Tacten ⅜ Allegro non troppo unterbrochen wird, und das Wort „Crösus" allein zwei Tacte im Ritardando ausfüllt. Bei alle dem verkennen wir nicht das hübsche Talent, dem diese anspruchslos auftretenden Lieder entsprungen sind, und sind überzeugt, daß die Sänger sie gern zum Vortrage in Privatcirkeln wählen werden.

Ludwig Meinardus, Op. 8. Liebesfrühling. Ein Liederkranz von Fr. Rückert mit einer Zueignung von Franz Hartmann, für Gesang und Pianoforte. — Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 2 Hefte, a 25 Ngr.

Es ist dieses Componisten schon mehrfach in diesen Blättern gedacht worden und zwar in so anerkennender Weise, wie es nur ein wirklich productives, von künstlerischem Ernst beseeltes Talent verdient. Auch vorliegendes Werk veranlaßt uns, in das Lob einzustimmen, welches Meinardus bereits von anderer Seite her gespendet wurde, da er in der That als Lieder-Componist auf der geistigen Höhe steht, die ein solcher in unserer Zeit einnehmen muß, wenn er eine mehr als ephemere Bedeutung beanspruchen und eine ehrenvolle Stellung in der Künstlerwelt sich sichern will. — Den vierzehn Liedern von Rückert, aus denen dieses in sich einheitliche Werk besteht, geht eine poetisch-musikalische Widmung vorauf, deren Worte — von Franz Hartmann — eben so sinnig und warm empfunden sind, als die Musik, mit der der Componist die Dichtung illustrirt hat. Die Composition der Rückert'schen Lieder selbst beweist, daß wir es hier mit einem vollkommen fertigen, mit künstlerischem Bewußtsein schaffenden Talente zu thun haben. Ein jedes dieser Gedichte ist in seiner Grundidee musikalisch treffend wiedergegeben, und wenn auch die allgemeine Stimmung eine elegische, an das sinnig Religiöse anstreifende ist, so fehlt es dem Cyclus bei aller Einheit des inneren Zusammenhanges doch nicht an Mannichfaltigkeit. Es dürfte daher nicht leicht sein, dem oder jenem Theile des Ganzen einen absoluten Vorzug zu geben, denn ein jeder ist künstlerisch so berechtigt, daß er als integrirendes Glied der Liederkette ebensowohl, wie als selbstständig abgeschlossenes Lied auftreten kann. Neben den rein geistigen Mitteln, die eine productive Phantasie allein gewähren kann, weiß Meinardus auch mit den mehr äußeren einer gewandten Harmonik und eines oft neuen und eigenthümlichen Rhythmus zu wirken. Seine Behandlung des begleitenden Instrumentes ist demnach sehr interessant, ohne jedoch die Aufmerksamkeit des Hörers von der Hauptsache, der Singstimme, abzulenken. Wenn wir einen annäherungsweisen Vergleich der äußeren Form der Lieder mit schon Vorhandenem geben sollten, so möchten wir sie in ihrer Fassung mit den Liedcompositionen von Robert Franz in eine Kategorie stellen. — Wir können das neueste Werk des geschätzten Componisten allen Sängern nur mit Wärme empfehlen. Die Lieder werden zwar eines genaueren Studiums seitens des Sängers bedürfen, ehe er sie vollständig entsprechend vorzutragen vermag, dann aber werden sie ihm wie den Hörern eine nachhaltige Anregung gewähren, also im besten Sinne des Wortes sehr dankbar sein.

J. A. van Eyken, Op. 12. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Amsterdam, Theune u. Comp. Pr. 1 Fr. 50 Cts.

Betrachten wir vorliegende Lieder im Allgemeinen, so spricht sich in ihnen ein gesundes und anmuthiges Talent aus, dessen Kundgebungen gehoben und getragen werden von einer tüchtigen musikalischen Bildung und einem ehrenwerthen Streben. So anspruchslos und einfach van Eyken's Lieder auftreten, so trifft man doch in ihnen nirgend auf alltägliche Gemeinplätze oder auf jenen beliebten Schlendrian, den man so oft und so gern als der Form des einfachen Liedes am entsprechendsten preisen hört. Das begleitende Pianoforte ist in den meisten der Lieder geschickt und in zum Theil interessanten Figuren gehalten, die Singstimme ist durchweg fließend und richtig declamirt, selbst einige Wiederholungen von Textesworten erscheinen hier nicht unberechtigt. Am meisten angesprochen haben uns Nr. 1 „Kornblumen" von Geibel, Nr. 2 „Das kleine Lied" von Gleim (dies vor allen anderen) und Nr. 4 „Jägerlied" von C. Claudius. Nr. 3, das Volkslied „Ich hab' die Nacht geträumt" streift schon fast etwas zu sehr an das Hypersentimentale an und scheint uns ebenso wenig wie Nr. 5 — der schon oft und zwar fast stets wie auch hier im Bolero-Tempo componirte Geibel'sche „Zigeunerknabe im Norden" — in dieses Heft zu passen, obwohl beide Lieder immer noch mehr absoluten Werth haben, als die der gewöhnlichen und „beliebten" Salon-Lieder-Componisten. Nr. 6, „Herr, der Du Alles wohl gemacht"

von Rückert, findet sich auch in der eben besprochenen Liedersammlung von Meinardus. Es ist von van Eyken glücklich aufgefaßt und in nobeler Weise musikalisch wiedergegeben, doch steht es was Breite der Anlage und gewaltige Conception betrifft, der Meinardus'schen Composition entschieden nach.

F. Gustav Jansen, Op. 6. Fünf Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Magdeburg, Heinrichshofen. Zwei Lieferungen, à 10 Sgr.

Wir haben schon öfter Gelegenheit gehabt, des nicht längst erst vor die Oeffentlichkeit getretenen Componisten anerkennend zu gedenken. Auch in diesem Op. 6 rechtfertigt er die gute Meinung, die wir bei seinen früheren Liedern von ihm gefaßt hatten. Er giebt hier zarte, sinnige Gesänge, in denen trotz aller Einfachheit der Fassung die Singstimme wie die Begleitung wohl bedacht sind, ohne daß sich in letzterer ein Suchen nach Effecten und gekünstelten Figuren zeigte. Die in den beiden Heften enthaltenen Lieder heißen: Nr. 1 „Herz, und verlangst Du nicht Ruhe" von Hoffmann v. Fallersleben, Nr. 2 „Nachtlied" von Carl Gärtner, Nr. 3 „In der Fremde" von Hoffmann v. Fallersleben, Nr. 4 „So halt' ich endlich Dich umfangen" von Geibel, und Nr. 5 „Stolz die Blume heut' ihr Haupt erhebet" von Hoffmann v. Fallersleben. Sollten wir nach unserem Gefühl entscheiden, so würden wir den Liedern Nr. 1, 3 und 5 den Vorzug vor den anderen geben.

J. Dessauer, Op. 60. Gesänge für eine Singstimme und Pianoforte. — Wien, Mechetti. Zwei Hefte, à 1 Thlr.

Bei diesem neuesten Werke des beliebten und fleißigen Componisten ist vor Allem die glückliche Wahl der Gedichte hervorzuheben, die sämmtlich in formeller Beziehung wie zur musikalischen Composition geschaffen, dabei aber auch reich an poetischen Inhalt sind. Die Gedichte sind „Die Maiennacht" und „Tief in der Seele" von Mosenthal — „Stille Sicherheit" und „Waldlied" von Lenau — „Nachtgruß", „So weit", „Notturno", „Wach' auf" und „Herbst im Meere" von J. v. Rodenberg — „Unruhe", „Weißt Du noch?" und „Veilchenduft" von O. Roquette. Wie das bei Dessauer zu erwarten, enthalten diese Compositionen viele schöne Züge, auch ist bei den meisten der dem Geist des Gedichtes entsprechende Ton getroffen, die Form ist glatt und rund, die Singstimme dankbar und sehr geschickt behandelt. Leider jedoch verlieren alle die guten Eigenschaften der Gesänge allzuviel dadurch, daß der Componist es nicht über sich gewinnen kann, gewissen althergebrachten, aber gegenwärtig vollständig abgethanen, Gebräuchen bei der Liedcomposition zu entsagen. Der Contrast zwischen den dem modernen Geiste und Fortschritt entsprechenden poetischen Gestaltungen eines Roquette, Rodenberg und Lenau und dem altmodischen Schlendrian in der Musik ist keineswegs ein angenehmer. Durch falsche Declamationen, durch den logischen Zusammenhang zerreißende Wiederholungen der Textworte wird an vielen Stellen die schöne Wirkung der Gedichte zerstört und man kann wohl sagen, daß es zuweilen besser wäre, es ständen weniger werthvolle Dichterworte unter den musikalischen Zeichen. Als Beispiele, wie der Componist in dieser Beziehung mit den Versen umgeht, mögen folgende Stellen dienen, in denen bei dieser Behandlung kaum noch ein vernünftiger Sinn übrig bleibt. In dem Liede „So weit" von Rodenberg heißt es am Schlusse: „Dürft' ich doch einmal nur, einmal Dich schauen, Heimathwald, Heimathflur, liebste der Frauen! liebste der Frauen, (dasselbe nun da capo) aber wie Ewigkeit bist Du mir weit, Du mir weit, aber wie Ewigkeit bist Du (eine Fermate) mir weit!" und dann werden in dem Gedicht „Veilchenduft" von Roquette nicht allein jede letzte Verszeile, sondern der dritte und vierte Vers ganz und die letzten Worte des Gedichts: „blaue, beseel'gende Veilchenluft" nicht mehr als dreimal nochmals wiederholt. Werden dergleichen Mißgriffe jetzt noch von untergeordneten Componisten begangen, so hat die Kritik damit wenig oder nichts mehr zu schaffen, von einem Talente, wie Dessauer, darf man aber auch nach dieser Seite hin mehr verlangen; ein solches darf nicht unberührt bleiben von den Fortschritten in seiner Kunst, so lange es noch wirklich productiv sein kann und will und auf eine höhere künstlerische Berechtigung auch noch in der Gegenwart Anspruch macht.

August Walter, Op. 11. Drei Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. — Leipzig, Kistner. Preis 20 Ngr.

Die vorliegenden Lieder eines Componisten, der sich bereits einen geachteten Namen erworben hat, verrathen nicht allein Talent und vollkommene Beherrschung der Mittel wie der äußeren Form, sie sprechen auch für die künstlerische Gesinnung ihres Schöpfers und verdienen daher Sängern, die mehr als blos die Sinne Reizendes verlangen, empfohlen zu werden. Das erste dieser Lieder „Sie ist mein" von Geibel scheint uns auch bezüglich der Composition das der poetischen Basis entsprechendste zu sein. Mit verhältnißmäßig geringem Mittelaufwand giebt der Compo-

nirt die Grundgedanken der Dichtung treffend wieder: es liegt etwas Unruhiges, Hastiges in dem Ganzen, das sich nach und nach bis zu wirklicher Leidenschaftlichkeit steigert, so daß sich am Schlusse die ganze Gluth beglückter Liebe ausdrückt. Obwohl nicht schwierig im Technischen, verlangt dieses Lied doch ganz besonders einen allseitig gebildeten Sänger. Sehr ansprechend und einfach, doch nicht uninteressant, in der Begleitung sind auch die beiden anderen Lieder: „Bei einer Linde" und „Vesper" von Eichendorff, und wenn wir hier einen Tadel aussprechen sollten, so beträfe dieser vor Allem einige unrichtige Declamationen im zweiten und die blos des Gesangseffects wegen vorhandenen Textwiederholungen am Schlusse des dritten Liedes.

F. G.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Die am 22sten November im Saale des Gewandhauses abgehaltene öffentliche Hauptprüfung der Schüler des hiesigen Conservatoriums erstreckte sich auf Orchester-Composition, Solo-Spiel und Solo-Gesang. Den Leistungen in letzterem Fache gebührt diesmal ohne Zweifel der Vorzug, sie bewiesen in welch' trefflichen Händen zur Zeit dieser Zweig des Unterrichts liegt. Im ersten Theile der Aufführung sang Hr. **August Rebling** aus Barby eine Tenor-Arie aus „Iphigenie in Tauris, im zweiten Frl. **Auguste Brenken** aus Soest die Mendelssohn'sche Concert-Arie. Beide junge Sänger haben eine durchaus edle Tonbildung, bereits eine recht beachtenswerthe technische Gewandtheit und zeigen dabei Wärme und Verständniß im Vortrag. Bei Hrn. **Rebling**, der übrigens im Besitz einer sehr ansprechenden und wohlklingenden Stimme, schien uns die Textaussprache nicht immer ganz klar und deutlich zu sein, während Frl. **Brenken** hierin nichts zu erinnern ließ. Ihr Stimm-Material ist gesund und, wenn auch nicht vom ersten Range, doch sehr angenehm und gewinnend. Wir glauben, den jungen Sängern, wenn sie auf dem so glücklich betretenen Wege weiter streben, kann bei ihrer übrigens entsprechenden natürlichen Begabung es nicht schwer fallen, ein schönes künstlerisches Ziel zu erreichen. — Von den Solo-Instrumental-Leistungen stellen wir in erste Reihe die der Violinisten: Hrn. **Jacob Rosenthal** aus Posen mit dem ersten Satz des Mendelssohn'schen Concertes und Hrn. **August Kellner** aus Berlin mit dem dritten und vierten Satz des E-Moll Concertes von David. Ein unverkennbares Talent sprach sich in dem Spiel Beider aus, wie sie auch im Technischen Sicherheit und Gewandtheit bekundeten. Der Vortrag des Hrn. **Hermann Brinkmann** aus Hagen auf dem Violoncell (Andante und Rondo aus dem H-Moll-Concert von B. Romberg) war im Ganzen lobenswerth, besonders in dem getragenen und Gesangsstellen, die Hr. Brinkmann mit Seele und Ausdruck spielte. Bei den Passagen und Bravourstellen fielen ihm einige Töne unter das Pult und namentlich wollte das Flageolet nicht immer rein und gut ansprechen. — Die Leistungen für Pianoforte waren: der erste Satz des Concert pathétique von Moscheles, gespielt von Hrn. **Arthur Hänsel** aus Chemnitz und das Weber'sche Concertstück von Hrn. **Carl Blanchet** aus Lausanne gespielt. Uns sprach von diesen der letztere Vortrag am meisten an; es zeigte derselbe natürliches Talent und eine gewisse geistige Reife; obwohl wir nicht in Abrede stellen wollen, daß die größere technische Fertigkeit auf Seiten des Hrn. Hänsel ist, so vermißten wir doch hier den Grad von Auffassung und Schwung, den man schon bei einem Schüler voraussetzen darf, wenn er mit einem größeren Werke vor die halbe Oeffentlichkeit einer Prüfung tritt.

Die Compositionsversuche der Schüler waren diesmal das am wenigsten Erquickliche von dem Gegebenen. Der erste Satz einer Symphonie in E-Moll von Hrn. **Wilhelm Baumfelder** aus Dresden zeigte wohl ein gewisses formelles Geschick in der Handhabung der äußeren Mittel, erlaubt jedoch ebensowenig, als die Ouvertüre in A-Moll von Herrn **Christian Fink** aus Sulzbach in Würtemberg einen Schluß auf wirkliche Befähigung und höhere Berechtigung zu musikalischer Composition in großer Form, denn außer der Fassung dürfte wohl Wenig Eigenthum der Componisten sein. Der Ouvertüre müssen wir jedoch im Allgemeinen den Vorzug vor dem Symphoniesatze geben. Das fremde (vorzugsweise Gade'sche) Eigenthum ist hier mit mehr Gewandtheit verwendet, als dort, auch beweisen einzelne Züge, daß der Componist sich etwas weniger streng an seine Vorbilder gehalten. Ein hauptsächlicher Nachtheil bei dieser Ouvertüre ist ferner deren ungebührliche Länge und Breite, ohne die der Eindruck gewiß ein vortheilhafterer gewesen wäre.

Die Ausführung der Orchesterwerke, wie der Begleitungen zu den Gesangs- und Instrumentalvorträgen war eine sehr ungenügende, da das Orchester zum größeren Theile aus fremden, den weniger guten hiesigen Musikcorps entnommenen Kräften bestand. Zu wünschen wäre demnach, daß man in Zukunft die Prüfungen bloß auf Leistungen von Kammermusik beschränkte, wenn man ein gutes Orchester nicht zu beschaffen vermag.

Zu gleicher Zeit fand in einem der hiesigen Logensäle ein

Concert des vor einiger Zeit schon einmal — bei Gelegenheit seines Auftretens in voriger Concertsaison — in dies. Bl. mit großer Anerkennung genannten Hornisten, des Hrn. **Adolf Lindner**, statt. Hr. Lindner ist seit einiger Zeit Mitglied des hiesigen Concertorchesters, und leistet in der That Vortreffliches. Sein Spiel zeichnet sich aus durch außerordentliche Sicherheit und Fertigkeit, schönen Ton und Geschmack im Vortrage. Er spielte eine selbstcomponirte Phantasie, ein Notturno von Lorenz und Steyrische Lieder für Waldhorn, ebenfalls eigene Compositionen. Unterstützt wurde das Concert durch Frau **Schütz-Witt**, Hrn. **Schneider**, Hrn. A. **Dangers** aus Hannover, einen Schüler von Heinemeyer, der eine Flötenphantasie seines Lehrers blies, so wie durch Pianofortevorträge des Hrn. **Krause**.

Im zweiten Concert des **Musikvereins Euterpe** am 21sten Novemb. kamen von Instrumentalwerken die Ouvertüre zu Iphigenie, Mozart's C-Dur-Symphonie und C. M. v. Weber's Ouvertüre zur „Ernte-Cantate" zur Aufführung. Hr. **Grützmacher** spielte ein Violoncellconcert eigener Composition mit der an diesem Künstler schon oft rühmlichst anerkannten Virtuosität. Neu waren für uns die Vorträge des Frl. **Catharina v. Coniar** aus Dresden, die Recitativ und Arie aus Orpheus von Gluck, Schubert's „Wanderer" und „Ungeduld" sang. Frl. v. Coniar besitzt gute Stimmmittel, gute Bildung, Gewandtheit und Eleganz im Vortrage, beeinträchtigt aber diese Vorzüge durch eine so widerliche Manierirtheit und Affectation im Vortrage, durch das Streben womöglich in jede Note Ausdruck zu legen, so sehr, daß dieselben fast verschwinden und beinahe nur eine in das Carrikaturenhafte verzerrte Leistung übrig bleibt. —

Das **achte Abonnementconcert** im Saale des Gewandhauses am 30sten November wurde mit Schumann's Symphonie, Nr. 4, D-Moll, eröffnet, die eine enthusiastische Aufnahme fand. Von Orchesterwerken kam außerdem zu Anfang des zweiten Theiles die Ouvertüre zur Zauberflöte zur Aufführung. Frl. **Stabbach** sang Scene und Arie aus Titus und im zweiten Theile die Arie „Jerusalem ꝛc." aus Paulus. Ihre Leistungen waren dies Mal besser als bisher, und da sie in diesem Concert zum letzten Male auftrat, so kann man sagen, daß sie auf befriedigende Weise Abschied genommen hat. Insbesondere interessant war das Concert durch das Auftreten des Hrn. **Alfred Jaell**. Es war das erste Mal, das wir diesen Pianisten, der sich bereits einen bedeutenden Ruf, namentlich durch seine Reisen in Amerika gewonnen, zu hören Gelegenheit hatten, da derselbe bis jetzt Norddeutschland noch nicht besuchte. Hr. **Jaell** rechtfertigte diesen Ruf, indem er sich als einen Meister seines Instrumentes bewährte, so daß wir keinen Anstand nehmen, ihn als Virtuos, — das Wort im strengen und engeren Sinne gebraucht — den bedeutendsten Repräsentanten dieser Richtung, einem Dreyschock, Willmers u. A. an die Seite zu stellen. Er besitzt die durchgebildetste, virtuosenmäßige Technik, eminente Sicherheit, einen vortrefflichen, aller Tonabstufungen fähigen Anschlag, vollen, schönen Ton, wie ihn nur die moderne Technik verleiht, Geschmack und Eleganz im Vortrage. Hr. Jaell spielte Chopin's E-Moll-Concert vollständig, und im zweiten Theile eigene Compositionen: „Il Giuramento", Caprice; „Waldesflüstern", Illustration, und Transcription über ein englisches Lied. Er benutzte ausnahmsweise ein Pianoforte von Erard, was indeß schon gebraucht war und in den höheren Octaven nicht genügte. Dieß erklärt, wenn sein Vortrag des Concertes nicht überall so zur Geltung kam, als es außerdem der Fall gewesen sein würde. Die Leistung an sich war eine treffliche. — Das Concert führte uns außerdem noch einen bemerkenswerthen Gast, Hrn. **Guglielmi**, Mitglied der k. k. italienischen Oper zu Wien, vor. Hr. Guglielmi sang Stradella's Kirchenarie und Lieder von Mendelssohn und Schubert. Seine Schule ist die neuitalienische, überwiegend indes mit den Fehlern derselben ohne ihre Vorzüge. Hr. Guglielmi tremolirt unaufhörlich in einer Weise, wie wir es kaum noch gehört. Dazu besitzt er eine Art, jeden Ton zu stoßen und zu quetschen, was jede Verbindung der Töne unmöglich macht und unausstehlich wirkt. Sein Vortrag streift auf diese Weise nahe an das Carricaturenhafte. Wenn demohngeachtet der Sänger wirkte und reichen Beifall erhielt, so erklärt sich dies aus der wunderbar sympathischen Kraft seiner in der That schönen, seltenen Stimme, zum Theil auch aus seiner sehr einnehmenden äußeren Erscheinung.

Merseburg, im November. Am 13ten d. M., dem Geburtstage der Königin, veranstaltete Hr. Musikdir. **Engel** zum Besten der Verunglückten in Schlesien und in Memel ein Orgel- und Vocalconcert in der hiesigen Domkirche. Der Concertgeber trug auf der zur Zeit noch im Um- und Neubau begriffenen Orgel außer der gewaltigen Toccata dorica und einer Fuge (G-Moll) von Seb. Bach auch eine eigene freie Phantasie über den Choral „Was Gott thut das ist wohlgethan" in würdiger Auffassung und mit sicherer Beherrschung der vorhandenen Tonmittel vor und gab den zahlreich versammelten Zuhörern Gelegenheit, sowohl die reine Intonation der einzelnen Stimmen als auch die großartige Wirkung des ganzen Werkes, so weit es bis jetzt vollendet ist, kennen zu lernen und zu bewundern. Diese Wirkung ist in der That, obgleich noch ungefähr die Hälfte der Stimmen und unter ihnen namentlich die Rohrwerke fehlen, schon jetzt eine höchst bedeutende, und wir zweifeln nicht, daß unsere Orgel, wenn sie der wackere Meister (Ladegast aus Weißenfels) ganz ausgebaut haben wird, von den Kennern zu den Meisterwerken ersten Ranges wird gerechnet werden. Unter den vom hiesigen Gesangverein zwischen den einzelnen Orgelvorträgen gesungenen Gesangpiecen war auch eine von W. Osterwald zur Feier des Geburtstages der Königin gedichtete Hymne, deren Composition vom Musikdirector Engel in ihrer einfachen und gefälligen Melodieführung und in ihrer feinen Harmonisirung allgemein ansprach.

—r—

Frankfurt a. M., im November. Wenn uns die erste der diesjährigen Museumssitzungen eine gefeierte Pianistin,

Frau Clara Schumann, vorführte, so die zweite einen ausgezeichneten und bereits zu bedeutendem Rufe gelangten Violinspieler, Hrn. Ferdinand Laub. Er hat seine Studien am Prager Conservatorium gemacht, dann in Weimar als Sologeiger fungirt und sich in jüngster Zeit auf Kunstreisen begeben. Ferdinand Laub gehört zu den Geigern, die man als der classischen Schule angehörend bezeichnen darf, da sein Spiel ein künstlerisch vollkommen abgerundetes und sein Vortrag ein gediegener, edel und würdig gehaltener ist. Er spielte das Mendelssohn'sche Concert mit Orchester-, Vieuxtemps Reverie mit Clavier-Begleitung und die Chaconne von Sebastian Bach. Bei großer Reinheit des Tones besitzt Hr. Laub eine allseitig sichere und gleichmäßige Technik, und wenn wir seinem Spiel die größte Präcision und Correctheit nachzurühmen haben, so nicht minder einen seelenvollen, aber das rechte Maaß nie überschreitenden Ausdruck, demnach Form und Geist in harmonischer Verschmelzung. Der Gast, als ein gediegener Meister sich bekundend, fand stürmischen Beifall und Hervorruf.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements 2c. Das in seiner Art einzige Brüderpaar, die Gebrüder Doppler aus Pesth, deren künstlerisch vollendete Flötenduette jetzt allenthalben die vollste Anerkennung finden, haben nach ihrem zweiten Besuche in Berlin, woselbst sie bei Hofe und in drei Concerten spielten, sich zunächst nach Weimar gewendet. Sie gaben daselbst am 23sten November mit reichem Beifall ein Concert im Theater, wobei die Ouvertüre zur Oper „Ilka" von Franz Doppler zur Aufführung kam. Hierauf spielten sie auf besondere Einladung am 27sten November in einem akademischen Concert in Jena. Am 5ten December haben sie im Bremer Gesellschaftsconcert sich hören lassen.

Der Baritonist Guglielmi hat in einem Concert am Hofe zu Weimar mit großem Beifall gesungen. Er ist für die nächste Saison der italienischen Oper in Wien auf besonderen Wunsch des Kaisers engagirt worden.

Die englische Clavierspielerin Arabella Goddard hält sich noch immer in Süddeutschland auf. Sie hat in Stuttgart concertirt und sich sodann nach Frankfurt gewendet. Wie „neu" ihr Repertoir ist, geht u. A. daraus hervor, daß sie in Stuttgart die — Moses-Phantasie von Thalberg spielte! — Die Schwaben sind doch ein recht genügsames Völkchen.

Roger soll für die Scala in Neapel engagirt sein, und vorher nach Wien gehen, wo er zu Gastrollen erwartet wird. — In Cöln hat er, außer auf der Bühne, im zweiten dortigen Abonnementconcert gesungen, und zwei Lieder von Schubert (Erlkönig und Ständchen) vortrefflich vorgetragen. In demselben Concert spielte Vieuxtemps; Frau Nissen-Saloman sang, und ihr Gemahl führte seine Ouvertüre zu Tordenskjold zum ersten Male auf.

Die „italienische Oper" in Petersburg ist glänzend eröffnet worden. Die Damen Lagrange, Tedesco und Lablache sind engagirt. Die Opern: Lucia, Favoritin, Othello, Barbier und Prophet wurden bis jetzt gegeben.

Der Tenorist Gardoni ist für die Pariser große Oper engagirt. Er wird in der Favoritin mit der Stoltz debütiren.

Baucardé, der für die italienische Oper engagirt ist, und am 1sten December erwartet wird, will im „Trovatore" von Verdi gastiren, dessen Tenorpartie für ihn geschrieben ist.

Man schreibt aus Paris, daß die Alboni in Lissabon complett durchgefallen sei. Diese Nachricht scheint uns doch etwas sehr „tartarenmäßig."

Am 27sten November gab der Posaunist Nabich in Weimar ein Concert unter Mitwirkung des MD. Stör, des Kammer-Virtuosen Coßmann und Pianisten Pruckner. Am Bemerkenswerthesten waren das Es-Dur-Trio von Schubert, eine Cello-Phantasie von Servais (Coßmann) und die erste Propheten-Phantasie von Liszt (Pruckner), welche sämmtlich mit dem lebhaftesten Beifall aufgenommen wurden. Die ausgezeichneten Virtuosen Coßmann und Pruckner wurden verdientermaßen gerufen. Auch der Concertgeber Nabich erntete für seine Posaunen-Gesänge reichliche Anerkennung.

In dem sonst so regen Leben der Weimarer Oper ist eine plötzliche Stille eingetreten. Der erste Tenorist Beck hat aus Gesundheitsrücksichten vorläufig auf alle grösseren Partien verzichten müssen, wodurch augenblicklich eine ziemliche Repertoirstockung eingetreten ist. Man sucht einen neuen Tenor, der Hrn. Beck ersetzen soll. Außerdem wird Frau v. Milde, die sich jetzt in interessanten Umständen befindet, die Bühne mehrere Monate nicht betreten können. — Frl. Stöger aus Prag, eine junge Anfängerin mit trefflichen Stimmmitteln, soll als Coloratursängerin engagirt werden. Sie hat bis jetzt zweimal als Lucrezia Borgia mit Beifall debütirt.

Musikfeste, Aufführungen. In Cöln kam am 21sten November im 3ten Gesellschaftsconcert Hiller's „Loreley" für Chor, Solo und Orchester zum ersten Mal zur Aufführung.

In Pesth veranstalten die vereinigten Orchester des Nationaltheaters und deutschen Theaters zwei philharmonische Concerte im Saale des Museums. Das erste Concert bringt Beethoven's C-Moll-Symphonie, und Mendelssohn's Ouvertüre zur Fingalshöhle. Das zweite Concert: Mozart's C-Dur-Symphonie, Beethoven's Leonoren-Ouvertüre und Mendelssohn's Scherzo aus dem Sommernachtstraum. — Frl. Lesniewska wird zwei Concertarien von Rossini und Mendelssohn singen.

Rubinstein's „Ocean-Symphonie" wird in Weimar zur Aufführung kommen.

In Berlin wird die Kapelle ein großes Concert im Theater veranstalten, in welchem nach jahrelanger Pause Beethoven's 9te Symphonie wieder zu Gehör kommen soll. Mendelssohn's Walpurgisnacht, und der „Herbst" aus Haydn's Jahreszeiten kommen mit zur Aufführung.

Neue und neueinstudirte Opern. Der „Tannhäuser"

ist in Prag mit wahrhaft glänzendem Erfolg gegeben worden. Die erste Sängerin, Frl. Meyer, hatte ihn zu ihrem Benefiz gewählt, sie sang die Elisabeth, Hr. Reichel den Tannhäuser. Der Enthusiasmus war so groß, daß Tannhäuser und Wolfram schon nach dem ersten Act stürmisch gerufen wurden; nach dem zweiten Act Elisabeth, Tannhäuser, der Kapellmeister Skraup und der Regisseur; am Schluß Alle. — 50 Mitglieder des Prager Conservatoriums wirkten theils im Orchester, theils auf der Bühne mit. Sowohl die Orchesterleitung als die Regie werden als vorzüglich gerühmt. — Prag ist die erste Stadt in den Oestreichischen Kaiserstaaten, die eine Wagner'sche Oper gebracht hat. Die Bahn ist nunmehr mit Erfolg gebrochen.

In Berlin wurde zur Feier des Geburtstages der Königin Rossini's „Tancred" mit Erfolg neu in Scene gesetzt.

Hoven's neue einactige Operette, zu welcher Mosenthal den Text geliefert hat, heißt „Lips Tullian". Sie ist beim Hofoperntheater zur Aufführung angenommen.

In Darmstadt wurde Weigel's Schweizerfamilie neu einstudirt gegeben. Eine sehr idyllische Wahl, zu der wir viel Vergnügen wünschen.

Balfe's neue Oper, „Maler und Herzog" ist im Theatro grande in Triest mit Beifall zur Aufführung gekommen. Man wird wohl anderwärts nicht versäumen, sich durch den „Beifall" zur Aufführung verleiten zu lassen.

Rossini's „Mathilde di Shabran" ist in der Pariser italienischen Oper mit „außerordentlichem" Erfolg wiederholt gegeben worden. Die Aufführung soll allerdings auch zu den besten gehören, welche die Oper in dieser Saison brachte.

In New-York ist ein neues brillantes Opernhaus, welches 4600 Personen faßt, mit Mario und der Grisi eingeweiht worden; doch war das große Haus bei der Einweihung nicht voll besetzt. Man verdankt dieses schlimme Omen theilweise der „Unpopularität" des italienischen Sängerpaares.

In Königsberg hat der „Tannhäuser" im ersten Jahre bis jetzt schon 24 Vorstellungen erlebt.

Auszeichnungen, Beförderungen. In Paris ist an der Stelle von Roqueplan jetzt Crosnier zum Director der großen Oper ernannt worden. Er war von 1834 bis 1845 Director der komischen Oper. — Certain, der unter Crosnier früher an der komischen Oper angestellt war, ist jetzt gleichfalls an die große Oper als General-Inspector übergegangen. Man ist mit der Wahl sehr zufrieden. — Crosnier soll die Forderung gestellt haben, daß man die „alten Beziehungen zur Presse" wieder herstelle. — Sehr weise!

Der kunstsinnige Herzog von Anhalt-Dessau hat den Hof-Kapellmeister J. W. Kalliwoda zum Ritter des Herzogl. Anhaltischen Ordens Albrecht des Bären ernannt; die äußere Veranlassung zu dieser Auszeichnung war Kalliwoda's neueste Concert-Ouvertüre, welche dem Herzoge dedicirt ist und in Dessau mit großem Beifalle aufgeführt wurde.

Vermischtes.

Der Großherzog von Mecklenburg-Schwerin und der Prinz-Regent von Baden lassen jetzt, nach dem Vorbild des Berliner Domchores, einen ähnlichen, kleineren für den Gottesdienst an ihren Höfen bilden, und haben deshalb den Rath des Dirigenten des Berliner Domchores eingeholt. Das Personal dieser Chöre soll bis auf Weiteres nur aus 16 Sängern bestehen. Der Berliner Domchor zählt deren 75. — Auch in Hannover will man einen derartigen Chor bilden. —

Bitte um Belehrung in Betreff des Choralspiels beim öffentlichen Gottesdienste. (Eingesandt.) Wenn dem Organisten von seinen Predigern die Aufgabe gestellt wird, sein Spiel so einzurichten, daß sie zu einer bestimmten Zeit (und fast auf die Minute) die Kanzel betreten können, so erlaubt sich Schreiber dieses anzufragen:

1) Ob diesem Verlangen aus vernünftigen Gründen zu willfahren und besonders, ob ein wirkungsvoller und erhebender Orgel-Vortrag für die Gemeinde gedenkbar sei bei solchem mechanischen Spiel nach der Uhr?

2) Ist ferner diese Art des Choral-Spiels zulässig, so muß doch auch, bei der verschiedenen Länge der Gesangbuchs-Lieder, eine Berechnung existiren, die dem Organisten für die zu verbrauchende Zeit als Richtschnur dient. Wo ist diese Berechnung zu haben?

Schließlich bemerke ich noch, daß ich den gewöhnlichen (nicht rhythmischen) Choral-Vortrag ohne Zwischenspiele im Sinne habe. Ich bitte daher: Autoritäten und Kenner des Orgelspiels möchten diese Fragen einer gütigen Beantwortung werth halten.

W. R.

Intelligenzblatt.

Riccius, A. F., Fünf melodische Stücke für Pfte. Op. 25. 20 Ngr.
Walter, A., Drei Gesänge für eine Stimme mit Pfte.-Begltg. („Sie ist mein" von Geibel. — „Bei einer Linde" und „Vesper" von Eichendorff.) Op. 11. 20 Ngr.
Wieniawski, Henri, Capriccio-Valse pour Violon avec Piano. Op. 7. 17½ Ngr.
— —, Romance sans Paroles et Rondo élégant pour Violon avec Piano. Op. 9. 25 Ngr.
Wieniawski, Joseph, Fantaisie et Variatione de Concert pour Piano sur des motifs de la Somnambula de Bellini. Op. 6. 1 Thlr. 10 Ngr.

Hauptmann, M., Portrait. Nach dem Leben gez. von Schlick, 22½ Ngr.

Neue Musikalien
im Verlage
von
Breitkopf & Härtel *in Leipzig.*

Brahms, J., Op. 8. Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. 3 Thlr. 10 Ngr.
— —, Op. 9. Variationen für das Pianoforte über ein Thema von Robert Schumann. 25 Ngr.
Goldschmidt, O., Op. 9. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 20 Ngr.
— —, Op. 10. Concert für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. 3 Thlr. 15 Ngr.
— —, Dasselbe für Pianoforte allein. 1 Thlr. 15 Ngr.
— —, Op. 12. Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. 3 Thlr.
Haydn, J., Zwölf Symphonien für Orchester. In Stimmen. No. 2. D-dur. 3 Thlr.
— —, Trios für Pianoforte, Violine und Violoncell. Neue Partitur-Ausgabe. No. 6 in D-dur, 1 Thlr. No. 7 in A-dur, 1 Thlr. No. 8 in C-moll, 1 Thlr. No. 9 in A-dur, 1 Thlr.
— —, Sonaten für das Pianoforte. Neue Ausgabe. No. 9 in Es-dur, 15 Ngr. No. 10 in As-dur, 15 Ngr. No. 11 in D-dur, 15 Ngr.
Joachim, J., Op. 3. Concert (in einem Satze, G-moll) für Violine mit Begleitung des Orchesters. 3 Thlr.
— —, Dasselbe mit Begleitung des Pianoforte. 1 Thlr. 10 Ngr.
— —, Op. 4. Ouverture zu Hamlet für Orchester. 3 Thlr. 15 Ngr.
Kullak, Th., Op. 92. Deux Chansonnettes pour le Piano. 15 Ngr.
— —, Op. 93. Violen. Klavierstücke. No. 1. Romanze, Des-dur, 15 Ngr. No. 2. Nachtgesang, E-dur, 15 Ngr.
Lumbye's Tänze für das Pianoforte. No. 126. Eugenie-Walzer, 12½ Ngr. No. 127. Henriette-Galopp, 7½ Ngr. No. 128. Christa-Walzer, 12½ Ngr. No. 129. Silberne Hochzeit-Polka, 7½ Ngr.
Schmeisser, G., Op. 12. Echo-Polka pour le Piano. 5 Ngr.
— —, Op. 13. Andante pour le Piano. 10 Ngr.
— —, Op. 14. Grande Valse pour Piano à 4 mains. 20 Ngr.
— —, Op. 16. Nocturne pour le Piano. 10 Ngr.
Schumann, Clara, Op. 20. Variationen für das Pianoforte über ein Thema von Robert Schumann. 20 Ngr.
Thalberg, S., Ouverture de l'Opéra: Florinda pour le Piano à 4 mains. 20 Ngr.

Verlag und Eigenthum der ***Schlesinger***'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin und durch alle solide Musikhandlungen zu haben:

Der Nordstern — L'Étoile du Nord,
von Meyerbeer.
Oper in 3 Acten von Scribe, deutsch von Rellstab.

Partitur u. Orchesterstimmen. Vollst. Clavierauszug mit deutsch. und franz. Text, n. 12 Thlr., für Piano allein 5⅓ Thlr., für Piano zu 4 Händen v. Encke 8⅔ Thlr., für Violinquartett 4 Lief. à 1¼ Thlr., für 2 Violinen 4 Lief. à 22½ Sgr., für Violine allein 4 Lief. à 20 Sgr., für Flöte allein 4 Lief. à 20 Sgr.
Ouvertüre für Piano 25 Sgr., leicht arr. 17½ Sgr., zum Concertvortrag arr. v. Ehrlich 25 Sgr., à 4 ms. v. Klage 1 Thlr., für 2 Pianos à 8 ms. 1 Thlr. 22½ Sgr., Partitur 3⅓ Thlr., f. Orch. 3½ Thlr., f. Piano u. Viol. concert. 1 Thlr., f. Streichquartett 1 Thlr., f. 2 Viol. 20 Sgr., f. 1 Viol. 10 Sgr., f. 2 Flöten 20 Sgr., f. 1 Flöte 10 Sgr.
34 *Gesangs-No.* mit deutsch. u. franz. Text à ⅙—1 Thlr.
Walzer für Piano 10 Sgr., à 4 m. 15 Sgr.
Alle No. für Piano arrang., dito à 4 m. à 5 Sgr. — 1 Thlr.
Franz. Text „L'EÉtoile du Nord" 10 Sgr., deutsch v. Rellstab.

Compositionen über Lieblingsthema's für *Piano:*
Arban, Schottisch. 5 Sgr.
Billet, 2 Fantaisies. Op. 61. à 20 Sgr.
Chotek, Marsch 7½ Sgr., à 4 m. 10 Sgr.
Conradi, Marsch 7½ Sgr., à 4 m. 10 Sgr.
— —, Polonaise. 5 Sgr.
Diabelli, 3 Potpourris à 20 Sgr., à 4 m. à 1 Thlr.
— —, Rondino et 3 Divertissements p. petites m. à 10 Sgr., à 4 m. à 15 Sgr.
Goldbeck, Fantaisie. Op. 15. 20 Sgr.
Haslinger, Mazurka-Impromtu. Op. 76. 15 Sgr.
Kullak, Gr. Fantaisie, Op. 30, 1 Thlr., facile 20 Sgr., à 4 m. 1⅓ Thlr, leicht arr. 25 Sgr.
— —, Caprice-Fantaisie. Op. 41. 1 Thlr.
— —, Improvisation dramatique, Op. 80, 25 Sgr., p. 2 Pianos p. Wehle 1½ Thlr.
Lecarpentier, 2 Bagatelles, Op. 165, à 15 Sgr. Quadrille, 10 Sgr.
Michel, Varsoviana m. Tanzfig. 5 Sgr.
Musard, 2 Quadrilles. à 10 Sgr.
Oesten, Fantaisie. Op. 53. 20 Sgr.
— —, Répert. de l'Opéra No. 3. 7½ Sgr.
Voss, Chant des Vivandières 15 Sgr., à 4 m. 20 Sgr.
Waldmüller, 2 Fantaisies. Op. 26. à 15 Sgr.
Wehle, 2 Potpourris. à 17½ Sgr.

Dancla, Duo brill. p. Piano et Viol. Op. 67. 1 Thlr.
Gregoir et Léonard, Gr. Duo p. Piano et Viol. conc. 1⅓ Thlr.
Louis, Gr. Duo p. Viol. et Piano. Op. 249. 25 Sgr.
Vieuxtemps et Kullak, Gr. Duo brill. p. Viol. et Piano. Op. 24. 1⅓ Thlr.
Kullak et Ganz, Gr. Duo, Op. 24, p. Piano et Vclle. 1⅓ Thlr.
Kummer, Rondino, Romance et Barcarolle, Preghiera, Rondoletto brill. p. Vclle. av. Piano. Op. 110. à 20 Sgr.
Remusat, Fantaisie p. Flûte av. Pfte.
2 Gr. Marche p. l'Orchestre arr. p. Conradi et Chotek, p. musique de Cavallerie p. Wieprecht. à 1 Thlr.

Musica sacra des Königl. Domchors,
Sammlung von 48 kirchlichen Gesängen a capella der berühmten Componisten: Durante, Jomelli, Palestrina, Lotti, Corsi, Bortniansky, Cordans, Bach, Mozart, Gabrieli, Orlandus Lassus etc. in Partitur und in Stimmen à 5—20 Sgr. (Stimmen einzeln.)

Neue Musikalien

der K. K. HOF - MUSIKALIENHANDLUNG
von C. A. Spina
in Wien (am Graben 1133).

Abt, F., 2 Gedichte für Altstimme mit Pianoforte. Op. 128.
Nr. 1. „Ueber den Sternen ist Ruh". 10 Ngr.
„ 2. Ave Maria. 10 Ngr.

Czerny, C., Der angehende Pianofortespieler. Kurzgefasste theoretisch - practische Pianoforte-Schule. Op. 835. 1 Thlr.

—— - ——, Studien zur practischen Kenntniss aller Accorde des Generalbasses auf dem Pianoforte, sowohl in festen Accorden als bewegten Fingerübungen. Op. 838. 2 Thlr. 10 Ngr.

Diabelli, A., Euterpe, für Pianoforte zu vier Händen.
Nr. 520. Il Trovatore, von G. Verdi. 1. Potpourri. 1 Thlr.
Nr. 521. Il Trovatore, von G. Verdi. 2. Potpourri. 1 Thlr. 5 Ngr.

Géraldy, J., Ave Maria. Prière pour une voix avec accompagn. de Piano et Violoncelle (ou Violon). 10 Ngr.

Gintze, Th., Transcriptionen beliebter Opern-Motive für das Pianoforte zu zwei und vier Händen.
Nr. 3. Lucrezia Borgia, von Donizetti, Op. 14, zu zwei Händen. 10 Ngr.
Nr. 4. Il Trovatore, von Verdi, Op. 15, zu zwei Händen. 10 Ngr.

Kullak, Th., Les arpeges. Etude de Concert pour le Piano. Op. 89. 20 Ngr.

Lampert, L., La Rose et le Bengali. Inspiration pour le Piano. Op. 4. 10 Ngr.

Lefébure-Wely, Die Klosterglocken. Nocturne für Pianoforte. Op. 54. 10 Ngr.

Sawath, Caroline, Rêverie sentimentale pour le Piano. Op. 2. 10 Ngr.

———, Schäfers Morgenlied. Romanze für das Pianoforte. Op. 3. 5 Ngr.

Schubert, F., Gretchen am Spinnrade, für Bariton oder Mezzo-Sopran mit Pianoforte. Op. 2. 15 Ngr.

Neuigkeiten

im Verlage von
Schuberth & Co. *in Hamburg u. New-York.*

Albert, Ch., Le Chant d'Amour. Valse p. Piano. 12½ Sgr.

Berens, H., Op. 2. Musikal. Europa f. d. Pfte. zu 4 Händen. No. 3. Beethoven. No. 4. Auber. à 1 Thlr.

Blumenthal, Les Vacances. 12 Compositions p. Piano. No. 6. La belle fleur. No. 7 Nocturne. No. 8. Tyrolienne. No. 9. Rondo. No. 10. Promenade. No. 11. Dernier Plaisir. No. 12. Marche de la Rentrée. à 10 Sgr.

Burgmüller, F., Bouquet de Variétés p. Piano. No. 3, 4. à 15 Sgr.

— —, Potpourris für Pianoforte im leichten Arrangement. Neue Folge. No. 9. Preciosa. 15 Sgr.

Canthal, Aug. M., Auguste Maywood-Polka p. Piano. 5 Sgr.

Dotzauer, J. F., 12 Duettinos pour Violon avec Piano. Cah. 1—3. à 22½ Sgr.

Ficker, F., Pädagog. Bibliothek für Pianoforte. Sect. II. 30 kleine Stücke. Cah. 1, 2. à 15 Sgr.

Giese, Th., Kinderball. 8 Tänze f. d. Pianoforte in leichtem Style. 15 Sgr.

Gockel, Aug., Op. 19. Souvenir de Niagara, pour Piano. 20 Sgr.

Hirsch, H., Album für Gesang mit Pfte.-Begl. Neue Ausg. No. 26. Spohr, L., Thränen. 7½ Sgr.

— —, do. do. No. 27. Spohr, L., „Singet die Nachtigall". 5 Sgr.

Kressner, Otto, Praktischer Lehrmeister im Gesange. 2te Aufl. 2 Thlr.

Krebs, C., Der Minnesänger. Lied für 1 Singst. mit Pfte.-Begl., Op. 89, f. Sopran. 10 Sgr.

— —, do. do. do. f. Alt. 10 Sgr.

Krug, D., Le petit Répertoire de l'Opéra pour jeunes Pianistes, p. Piano. No. 1. Sonnambula. No. 2. Ernani. No. 3. Favorita. No. 4. Martha. No. 5. Lucia. No. 6. Fille du Régiment. à 7½ Sgr.

Mayer, Ch., Op. 106. Myrthen, p. Piano. No. 2. Bagelle. No. 3. Lied ohne Worte. à 5 Sgr.

Ranken, J. W., Marsch-Galopp aus der Oper „Der Nordstern", f. d. Pfte. 7½ Sgr.

Schmitt, J., Op. 231. Adagio et Rondo, p. Piano. 7½ Sgr.

Schuberth, Ch., Op. 29. Andante et Caprice, p. Violoncelle et Piano. 20 Sgr.

Schumann, Rob., 12 vierhändige Clavierstücke, Op. 85, f. Pfte. No. 1. Geburtstags-Marsch, 7½ Sgr.; No. 2. Bärentanz, 7½ Sgr.; No. 3. Gartenmelodie, 7½ Sgr.; No. 4. Beim Kranze winden, 7½ Sgr.; No. 5. Croatenmarsch, 15 Sgr.; No. 6. Trauer, 10 Sgr.

Siemers, Aug., Op. 8. No. 3. Ballade, p. Piano. 10 Sgr.

— —, 3 Morceaux caractéristiques et nationaux. No. 1. Mazurka. No. 2. Magyar. No. 3. Marche turque. à 5 Sgr.

Hamburg, im October 1854.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Hierzu eine Beilage von C. F. Kahnt in Leipzig.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Einundvierzigster Band. № 25. Den 15. December 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.
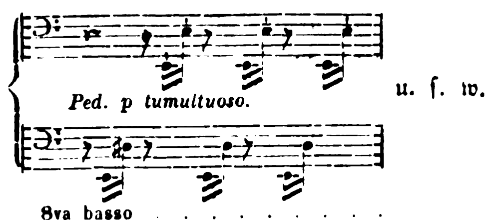
Franz Liszt's

neueste Pianoforte-Compositionen.

(Rhapsodies hongroises. Dritte Serie. Nr. 11, 12, 13, 14, 15. Berlin, bei Schlesinger. à ½ Thlr.)

Diejenigen Pianoforte-Werke, welche Fr. Liszt in neuester Zeit unter dem Titel „ungarische Rhapsodien" der Kunstwelt übergeben, bilden in der schöpferischen Thätigkeit desselben eine ganz neue Phase und lassen die Productionskraft des genialen Künstler's von einer höchst eigenthümlichen Seite erscheinen. Ja es gewinnt bei tieferem Eingehen sowohl in ihren geistigen Inhalt, wie in ihre dadurch bedingte, ungewöhnliche Form den Anschein, als seien diese Rhapsodien dasjenige Element, in welchem sich die Genialität seines Geistes am freiesten und naturgemäßesten aussprechen könnte. Sind es doch die Melodien seines Vaterlandes, die er mit der Originalität seines Geistes erfaßt, und aus denen er den Stoff entnimmt zu Gemälden, in welchen sich mit brennenden Farben das Magyarenleben in seiner anziehenden Eigenthümlichkeit abspiegelt. Es sind keine Volkslieder in solchen Bearbeitungen, wie man sie von unseren modischen Componisten aufgetischt bekommt, freie Phantasiegebilde sind sie von so geistvoller Conception und Ausführung, daß sie selbst den Namen einer Transscription von sich weisen, da jedes von ihnen ein Stück Volksleben in den feinsten Lineamenten und frischesten Farben repräsentirt, wozu die nationelle Melodie nur den Rahmen bildet. Und sie thun dies auf eine so wunderbar eigenthümliche Art, daß man sich bei genauerer Bekanntschaft damit immer wieder vom Neuen zu ihnen hingezogen fühlt. Verwachsen gleichsam mit ihnen, schildert Liszt in diesen Klängen die Freuden und Leiden seines Volkes von den sanftesten Regungen des Gefühls an, bis zum wildesten Ausbruche der Leidenschaft. Hierdurch war auch die Form bedingt, in welcher er sie zur Darstellung brachte. Sie ist ebenso ungewöhnlich als ihr Inhalt und in ihrer extravaganten Ungebundenheit den gangbaren Begriffen von musikalischer Form bei uns zuwider laufend. Die Rhythmen der Magyarenmusik sind bisweilen von seltsam wilder Art und vielfach unter einander gemengt, so daß öfters für unser Ohr die Grenze der Naivetät überschritten wird. Gleichwohl haben sie in diesen Rhapsodien eine solche Gestaltung und Verwebung

miteinander erhalten, daß sie, ohne von ihrer Ursprünglichkeit zu verlieren, dennoch auf unser Gefühl eine äußerst schöne und anregende Wirkung hervorbringen. Sind die Magyaren-Lieder und Tänze an und für sich schon von ganz besonders drastischer Haltung, so gewinnen sie in diesen, ganze Scenen aus dem Magyarenleben darstellenden, Rhapsodien volles, dramatisches Leben. Wenn dies schon theilweise in ihrem Inhalt liegt, so wird es noch erhöht durch den häufigen rhythmischen Wechsel, durch gewisse Willkührlichkeiten im Vortrage, deren Eigenthümlichkeiten nur dem Schöpfer derselben vollgültig darstellbar sein dürften, und durch den plötzlichen Wechsel der Gefühlsstimmung, die aus einer wild excentrischen Leidenschaft in eine weiche, elegische Stimmung umschlägt und so umgekehrt wechselnd uns ein Bild von ihrem eigenthümlichen Wesen gewährt. Nur einem solchen Meister, wie es Liszt eben ist, konnte es auch gelingen, dem Instrumente, für welches diese Rhapsodien geschrieben sind, alle diejenigen Wirkungen abzugewinnen, die der wunderbar eigenthümliche Inhalt erheischte. Nicht nur die treffendsten Klangwirkungen überhaupt vernehmen wir in Verbindung mit den kühnsten und entsprechendsten accordlichen Combinationen, sondern man hört auch die speciellsten Instrumentalbeziehungen heraus. Bald grollen in der Tiefe die Trommelwirbel, während wir oben in den höchsten Chorden das schrillende Pfeifen eines Piccolo dazu vernehmen, bald klingt es quasi Zimbalo, während dazu eine leichtbeschwingte, aber doch scharf artikulirte Melodie ihren Tanzrhythmus geltend macht. Und dies Alles ist schön und wirksam mit einander verwebt, daß man fühlt, wie eine nur unmittelbar aus dem innersten Leben gluthvoll strömende Begeisterung es schaffen konnte. Die rein technische Seite in diesen Rhapsodien ist wieder von ganz anderer Art als in den früheren Werken des Meisters. Sie mußte es sein, da sie ein anderer, neuer Inhalt erzeugte. Alles Excentrische und Forcirte, was in früheren Compositionen hier und dort durch die Tendenz bedingt war, ist abgestreift, überall finden wir Maaßvolles, Klarheit und Bestimmtheit. Die Höhe der Technik weiß sich dem Geiste unterzuordnen; ihr von brillanten Demantreihen oft glänzendes Gewand ist zum nothwendigen Mittel eines geistigen Ausdruckes geworden, und gewinnt an Bedeutung im Dienste einer höheren Kunst. Eine detaillirte Beschreibung des inhaltlichen Theiles dieser Rhapsodien zu geben, ihr häufig phantastisches Wesen, den duftigen Hauch ihrer sanften, elegischen Stimmungen, wie den heftig losbrechenden Orkan ihrer Leidenschaften mit Worten zergliedernd auszusprechen, erscheint bei ihrem eigenthümlichen Wesen unthunlich. Denn sie sind bisweilen von einer Art, die sich nicht leicht greifen läßt. Das wunderbare Gewebe, in dem wir die entgegengesetztesten Empfindungen zu einem schönen Ganzen sich innigst vereinigen sehen, in welchem die Seele die Scala ihrer gesammten Regungen von der zartesten Sehnsucht bis zur gluthvollsten Leidenschaft ausschüttet, dürfte ihrem Schöpfer allein mit seiner feinen Zergliederungskunst in Worten darzulegen möglich werden. Wir haben uns daher in den obigen Zeilen nur auf kurze Andeutungen beschränkt, die keineswegs den Inhalt dieser Rhapsodien auch nur annäherungsweise in deutlichen Umrissen dargelegt zu haben beanspruchen. Jedes von den fünf vorliegenden Stücken hat seinen besondern, eigenthümlichen Charakter und ist in seinem Grundwesen von dem andern verschieden, sodaß die Mannichfaltigkeit der Erfindungsgabe zu bewundern ist, die sich gleichkräftig beweist, und nirgends auch nicht zu den leisesten Erinnerungen an Früheres von dem Meister Anlaß bietet. Als ein vorzüglich hervorragendes Stück erscheint uns Nr. 14 (H. v. Bülow gewidmet). Es beginnt mit einem Trauermarsch, der das Lied „Die Magyarenschenke" zum Grundthema hat und mit seinen eigenthümlich nationellen Rhythmen von großer Wirkung ist. Der Grundzug in den ungarischen Volksliedern, der Wechsel von Trauer und Freude, ist, so wie in den übrigen, auch hier auf das Glänzendste zur Anschauung gebracht; Nr. 15 enthält den Rákóczy-Marsch, zum Concert-Vortrag bearbeitet, ein Stück von der mächtigsten und imposantesten Wirkung. Ist schon dieser Marsch an und für sich durch seine innewohnende Kraft und Originalität, durch seinen belebenden Rhythmus ein Stück von schlagender Wirkung, so wird er in der vorliegenden Bearbeitung durch seine orchestrale Breite noch wirkungsreicher. Der Meister hat ein ordentliches Schlachtgemälde daraus gebildet, und mit einer Lebendigkeit und Wahrheit dasselbe zum Ausdrucke gebracht, die keinen, der es hört oder spielt, über die hohe künstlerische Bedeutung dieser Rhapsodie in Zweifel lassen wird. Wer da weiß, was Liszt aus den geringen Mitteln seines Instrumentes zu machen weiß, wie er täuschend die Klangfarben des Orchesters auf ihm hervorzubringen weiß, und noch vielmehr durch seine Hand zu lebensvoller Darstellung zu bringen vermag, wie er durch die Polyphonie seiner Schreibart die verschiedenen instrumentalen Beziehungen erzielt, der wird den Worten des Referenten gern Glauben schenken. Ein Allegro animato beginnt das Ganze; wir vernehmen den Wirbelsturm der Kriegstrommel, die das Zeichen zur Schlacht giebt. Auf eine höchst eigenthümliche Weise weiß Liszt dies hervorzubringen durch Folgendes



was er dreizehn Tacte hindurch chromatisch fortsetzt in immer anschwellender Weise, worauf das Tempo di Marcia animato (A=Moll) anhebt, das uns das wilde Schlachtgetümmel in lebendigen Farben schildert. Von besonders schöner Wirkung ist das Meno Allegro (A=Dur), das in seinen mannichfaltigen Umspielungen einen aufstachelnden Eindruck macht und die Intentionen des Künstlers deutlich an den Tag legt. Die Cadenz S. 10 und 11 läßt uns vom sechsten Tacte an das Marschthema wie aus der Ferne vernehmen, der Kriegslärm tönt nur in dumpfem Grollen der Trommel herüber, bis im sechszehnten Tacte das immer näher herantosende Getümmel anhebt, das uns einen wild ansprengenden Husarenhaufen zu versinnbilden scheint. Der Marsch ertönt vom Neuen im vollen Glanze, bis seine Strömung in A=Dur fff mündet, wo er nochmals seine ganze Macht entfaltet und wie glühende Lava sein verheerendes Feuer ausschüttet. Nur ein Geist, wie der Liszt'sche, vermochte aus dem einfachen Thema ein solches Bild zu entwerfen, das bis in das feinste Detail hinein seine Originalität zu uns sprechen läßt.

Emanuel Klitzsch.

Wiener Briefe.

I.

Sie fragen nach dem Zustande unserer Kirchenmusik. Das ist ein Thema, worüber ich weit ausholen muß. Denn hier giebt es viel zu rügen, zu säubern und umzugestalten. Ich will meine Betrachtungen über diesen Gegenstand trichotomisch gliedern. In erster Linie möge Ihnen ein Bild des hiesigen Orgelspiels entworfen werden. In zweiter Ordnung will ich die Schattenseiten unserer Wiener Kirchenmusik in Hinsicht auf Composition und Reproduction schildern. Schließlich ist es meine Absicht, in kurzen Pinselstrichen die wenigen Auserwählten unserer Kirchencomponisten nach den in ihren Werken niedergelegten charakteristischen Merkmalen zu zeichnen.

Daß man es in den meisten katholischen Ländern mit dem Orgelspiele etwas leicht nehme, ist eine bekannte Thatsache. Es findet dieses leichtfertige Verfahren in dem katholischen Cultus seine Begründung, der auf das Symbolische, der Aeußerlichkeit Näherverwandte, im Allgemeinen ein höheres Gewicht legt, denn auf das innige Leben und Weben des Geistes. Dieser Ansicht consequent wiegt denn auch bei unserer Kirchenmusik das Instrumentale, der angemessenste musikalische Aus= und Abdruck des Sinnbildlichen, mit seinem Pompe und Prunke entschieden vor, und die Orgel so wie das rein Gesangliche, die Herolde der innigsten Versenkung in Gott und in dessen absolute Geisteswahrheit, werden hier in die Schranken einer secundären, mehr zufälligen Stellung zurückgedrängt. Es ist schon von vorneherein dem Blüthenzustande des Orgelspiels bei uns jede Möglichkeit höherer Entfaltung abgeschnitten, als nur eine einzige katholische Kirche Wiens eine Orgel mit vollständig chromatischem Pedale im Umfange von zwei Octaven besitzt. Und das ist noch dazu eine Vorstadtpfarrkirche, in die sich nur selten das Gros der Kernmusiker verliert, welches zumeist in den Stadtkirchen seine Vereinigungspunkte findet. Was die Qualität dieser einzigen Orgel betrifft, die eine Ausführung höherer contrapunktischer Sätze, unter Anderem der monumentalen Kirchenwerke eines Händel, Bach, ermöglichen könnte: so ist das Werk selbst der Art verstimmt, das Pedale so verrostet, daß viele Töne gar nicht mehr ansprechen, und selbst der Kundigste und geistvollste Organist, zu diesem Instrumente hingestellt, lediglich auf die dürftigste Improvisation in rein harmonischem, d. h. in planlosen Accordfortschreitungen sich ergehendem Style, verwiesen wäre. Die übrigen Orgelwerke unserer Hauptstadt erfreuen sich nur eines Pedals von $1\frac{1}{2}$ Octaven, und noch dazu mit gebrochenem Manualbasse, so zwar, daß fast jede Bach'sche oder Händel'sche Fuge, auf unseren Orgeln vorgetragen, schon in erster thematischer Anlage unkenntlich würde. Sie sehen also, auf welch' traurige Ergebnisse schon diese äußerliche Betrachtung führt. Nimmt man hinzu die einseitige, aller historischen Basis entbehrende Bildung unserer Organisten, die außer den mühselig ihrem Gedächtnisse eingeprägten, zopfigen Orgelfugen einiger Wiener Componisten der vorsündfluthlichen Zeit, worunter Albrechtsberger, Preindel und Reutter als die beharrlichsten Vertreter des Allongeperückenstyls genannt werden mögen, sich im Gebiete der wahren Kirchenmusik fast gar nicht umgethan, also die Altdeutschen, Bach, Händel nur dem Namen nach, oder höchstens aus etlichen Exemplaren irgend eines antiquarisch erkauften Sammelwerkes kennen: so springt in die Augen, wie wenig da zu Tage gefördert werde. Von einem freien Schwunge der Improvisation, von einem organischen Verfolge eines oder mehrerer, etwa dem aufzuführenden Kirchenwerke entnommenen oder selbstgewählter Themen ist nie eine Spur zu finden.

Meistens wird in planlosen Accordfolgen hin und her irrlichtelirt. Und im Grunde kann es auch nicht anders sein, als es ist. Der Organist muß, kaum sein Präludium beginnend, schon immer des Winkes aufzuhören und dem dröhnenden Orchester- und Singchorlärm Platz zu räumen, gewärtig sein. Die hohe Clerisei hat keine Geduld, lange am Altare auszuharren, und darum muß Alles im Fluge und in der Eile vor sich gehen. So gilt es denn, ganz kurze Cadenzen, oder höchstens ein Paar gangläufige Rosalien von der Orgel in den Tempel des Herrn herniederzutönen. In einer einzigen Kirche, der k. k. Hofcapelle, ist es gebräuchlich, während der heiligen Wandlung ein längeres, d. h. etwa vier oder fünf Minuten ausfüllendes Präludium durchzuführen. Hier könnte der Organist der Zeit nach wohl etwas Rechtes zu Stande bringen, wenn sein inneres Können ausreichte, und wenn sein Wollen in Hinsicht auf die kirchliche Tonkunst auf gleicher Stufe stünde. Aber das ist leider auch nicht der Fall. Der tiefgelehrte Sechter, erster Hoforganist, ist ein musikalischer Denker und Pädagoge erster Art und Größe. Aber er ist kein Erfinder. Bei ihm wiegt die Reflexion vor. Diese reift aber erst allmälig, verkörpert daher ihre schönen Thaten vorzugsweise im schriftgeprägten Tone, und in dem durch die Persönlichkeit des Schülers, den er vor sich hat, also durch dessen Fragen, Zweifel und Einwürfe, angeregten Werke. Aber der Zauber einer augenblicklichen Eingebung des Genius ist der starren Reflexion, der Heimat Sechter's, fremd. Daher sind auch seine Präludien nur plan- und interesselose Accordfolgen, denen höchstens ein Vorzug einzuräumen ist, und dieser wäre, positiv ausgedrückt, jener der strengsten Regelrichtigkeit, und negativ gefaßt, jener der sorgfältigsten Vermeidung alles herkömmlich Unebenen und Unerlaubten. Weitere Anziehungspunkte bietet jedoch des würdigen Veteranen Orgelspiel nicht. Wen könnte es auch freuen, auf einem so verstimmten, klanglosen Werke sich zu ergehen, wie es das dortige ist! Der zweite Organist unserer Hofcapelle, Hr. Preyer, behandelt sein Instrument wie einen Flügel, verkennt also schon im Vorhinein den Charakter der Orgel, welcher auf der reinsten Tonwürde, auf einem getragenen und gewiegten Leben des declamatorischen Ausdruckes beruht. Und der Inhalt seiner Präambula ist leere Alltagswaare. — Sehr gewandt bewegt sich, unter den schon erwähnten traurigen Beschränkungen, auf dem colossalen, oberpriesterlichen Instrumentalheros der Domorganist A. Bibl. Es fällt diesem gut geschulten Musiker auch oft eine hübsche, ja geistreiche Wendung ein. Aber leider gebricht ihm fast immer die Zeit, sie auszuführen; und so sieht denn auch er sich auf die Ausbeute von ausgefahrenen Tonphrasen und Cadenzen verwiesen. Aber wir haben diesen wackeren Musiker etliche Male eine oder die andere wiener orgelgerecht zugestutzte Bach'sche oder Händel'sche Fuge spielen gehört, und hätten ihm gern ein freudiges Bravo zugerufen, wäre die Kirche der geeignete Ort zu solchen Seelenergießungen gewesen. Bibl hat nicht nur das Technische seines Vorwurfes zur Höhe freier Meisterschaft in der Behandlung entwickelt; er hat auch viel gedacht und geforscht über die innere Natur seines Instrumentes; er hängt mit Liebe an ihm, und schreibt auch mit wahrem Kunsteifer und ausgerüstet mit gediegenen historischen und theoretischen Kenntnissen für dasselbe. Unseren Bibl fehlt nur eine gute, etwa Silbermann'sche Orgel, dann die Möglichkeit, sein Wissen und Können in ihren Tasten niederzulegen, und endlich eine gewisse Rührigkeit, sich um die Fortschritte des Orgelspiels in allen seinen Abgliederungen umzusehen; (ein Trieb, der wäre ihm ein gutes Instrument anvertraut, von selbst kommen würde) und wir hätten Treffliches von einem Künstler zu gewärtigen, der, wie wir uns überzeugt, an dem wirklich Guten und Schönen das er kennt, also an den bekannteren Orgelwerken Bach's, Händel's und Mendelssohn's, mit aller Liebe hängt. So aber geht auch der Mann, unaufgemuntert, die gewöhnliche Heerstraße, und wir können dieß nur bedauern. —

Noch eines alten, bemosten, würdigen Organistenhauptes wollen wir gedenken, da es unter die besseren gehört. Es ist dieß der an mehreren Pfarrkirchen der Stadt angestellte Organist Ruzicka. Der Mann hat ein staunenswerthes Gedächtniß und eine seltene Routine. Er ist, wenn uns ein seine Eigenthümlichkeit bezeichnender Fremdausdruck erlaubt ist, eine bibliothéque renversée im Literaturgebiete der Orgelmusik, und spielt die schwierigste Kunstfuge, so weit es auf unseren Orgeln angeht, mit einer ungemeinen Behendigkeit. Aber eben diese letztere Eigenschaft thut einerseits der Würde seines Vortrages, andererseits den in seinen Präludien oft aufblitzenden geistreichen Wendungen einen bedeutenden Eintrag.

Nun wir das Schlechte erwähnt, des Guten gedacht, bliebe uns noch die Mittelmäßigkeit auszubeuten. Aber das wäre gar zu unerquicklich. Denn vom Mittelgute, das leider in jeder Hinsicht unser Musikleben überwuchert, zum Verwerflichen, das wir oben bekämpft, ist nur ein ganz kleiner, kaum zu bemessender Schritt, den wir nicht allein uns, sondern auch Ihnen, geehrter Hr. Redacteur, und den Lesern Ihres Blattes gern ersparen wollen. Sapienti sat! Das Weitere nächstens.

S.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Frankfurt a. M., den 9ten Decemb. So eben aus dem Theater von der zweiten Aufführung des fliegenden Holländers zurückkehrend, will ich, Ihrem Wunsche wie meinem Versprechen nachkommend, Ihnen Einiges über den neuen Sieg Wagner's mittheilen. Die Zeiten haben sich so sehr geändert, daß jetzt der Name des Componisten allein genügte, um ein volles Haus mit andächtiger Stimmung gegenwärtig zu haben. Der unbefangene Theil des Publikums hat sich längst als Richter zu Gunsten Wagner's entschieden. Daß diese Unbefangenheit in der That vorhanden ist, beweist die kühle Aufnahme des ersten Actes, wo nur der Schluß des Duetts zwischen dem Holländer und Daland, allerdings rauschend applaudirt wurde: denn gerade in diesem Acte genügten die Räumlichkeiten, so wie die Verhältnisse der hiesigen Bühne, der Alles, was Maschienerie heißt, eine terra incognita ist und bleiben muß, durchaus nicht, um den Intentionen des Dichters nachzukommen. Dagegen aber erregte der zweite Act einen solchen Enthusiasmus, wie ihn nur Wagner's Werke im Stande sind, noch hervorzurufen. Diese erhobene Stimmung begleitete dann auch die Oper bis zum Schluß. Daß an diesem Erfolg auch die äußerst gelungene Aufführung ihren gebührenden Antheil hat, erwähne ich mit Freuden. Alle bringen Lust und Liebe zur Sache mit. Vor Allen gebührt unser Dank unserem rastlos thätigen Kapellmstr. Gustav Schmid, dem in erster Linie der Sieg des Wagner'schen Princips bei uns zuzuschreiben ist. Chöre und Orchester thaten ihre vollste Schuldigkeit; jene griffen fest und energisch ein, dieses hat sich die Eigenthümlichkeit der Wagner'schen Musik so zu eigen gemacht, daß die Ausführung derselben von dieser Seite immer trefflicher sich gestaltet. Die Hauptpartien der Senta und des Holländers waren durch Frau Anschütz und Hrn. Rübsam vertreten. Erstere wird wenig Partien haben, die ihr so wie diese zusagen, so Gelegenheit geben, alle ihre schönen Vorzüge geltend zu machen, tiefe Innerlichkeit, Poesie, dramatisches Feuer und Ausdruck Es liegt etwas Sympathisches in ihrer Stimme, wie es für Charaktere wie Senta paßt, ja nothwendig ist. Dazu kommt bei ihr der Ernst der Kunst, der sie mit doppelter Liebe Wagner'sche Partien erfassen läßt. Hr. Rübsam, im Besitz einer der herrlichsten Baritonstimmen, ist erst seit einem Jahr bei der Bühne. Wer ihn aber als Holländer zum ersten Male gesehen, würde kaum auf diesen Gedanken gekommen sein. Nicht allein, daß er diese Partie mit der größten Sicherheit vortrug, er gab ihr auch zum größten Theil die richtige dramatische Färbung im Gesang, wie im Spiel. Letzteres wird noch von einer für den Holländer passenden Persönlichkeit unterstützt. Der Daland des Hrn. Dettmer ist eine seiner besten Leistungen: wo es gilt, einfache Natürlichkeit zur Schau zu bringen, da stellt er seinen Mann. Seine Scene im zweiten Act wurde daher wiederholt vom rauschendsten Applaus begleitet. Die Rollen des Erik und des Steuermanns wurden durch die HH. Benda und Baumann befriedigend ausgeführt. Daß es an öfterem Hervorruf der Darsteller der Hauptpartien nicht fehlte, versteht sich von selbst. Es wird außer Weimar wenig Bühnen geben, wo es gelungen ist, Wagner's Opern einen so glücklichen Eingang zu verschaffen, als hier. — Tannhäuser wurde im September neu einstudirt, mit ungleich größerem Erfolg als früher gegeben, und bereits sechs Mal wiederholt. Im Laufe dieses Monats kommt nun auch Lohengrin wieder an die Reihe, der aus Mangel einer Ortrud — da Frl. Werle, die Darstellerin derselben, wegen einer Halskrankheit der Bühne auf längere Zeit entzogen ist — liegen bleiben mußte: Frau Leißinger wird sie jetzt geben.

Berlin. Am 17ten November führte Hr. Musikdirector Sämann aus Königsberg, zum Besten der durch den Brand in Memel hülfsbedürftig gewordenen Einwohner, mehrere von ihm verfaßte Compositionen im Saale der Singakademie vor dem hiesigen Publikum auf. Die an kräftigen Motiven reiche, klar gehaltene und vortrefflich instrumentirte Symphonie machte vorzüglich durch die beiden ersten Sätze und das Trio der Menuett einen wohlthuenden Eindruck. Unter den lyrischen Compositionen aber gefiel besonders das Grab im Busento, eine mit geistvoller Auffassung des schönen Gedichtes von Platen vollendete Tonschöpfung. Ferner machten sich die beiden Gedichte an die Sonne (bei Peters im Druck erschienen) gleichfalls beliebt. Wenn der Besuch weniger zahlreich ausfiel als der Zweck des Concertes wünschen ließ, so darf dieser Umstand nicht zum Nachtheil des Componisten ausgelegt werden. Die Concurrenz zu sehr sich überhäufender Kunstgenüsse, welche uns in der letzteren Zeit geboten wurden, zerstreut das Publikum und versetzt es zugleich in eine für ernste Leistungen gleichgültigere Stimmung. Der Concertgeber wurde indeß durch die Gegenwart Sr. Majestät des Königs, sowie durch die Gegenwart vieler Kenner erfreulich getröstet.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Die Concertsaison in Dresden hat nach Kräften begonnen; d. h. von Abonnementsconcerten oder eigentlichen Orchestersoiréen ist noch immer keine Spur, aber Virtuosenconcerte versuchen möglichsten Ersatz. — Drei Clavierconcerte haben bereits stattgefunden. Auf das Concert von Marie Wieck folgte eine Soirée von Moritz Siering, unter Mitwirkung der Frau Dr.

Reclam aus Leipzig, wobei eigene Compositionen des Concertgebers zur Aufführung kamen. Sodann gab Frl. Marie v. Harder ein Concert, in welchem die Sängerin Frl. v. Coniar, der Concertmeister Schubert, und Dawison mitwirkten. Weitere Concerte mehrerer Kammermusiker sind in Aussicht.

Louis Lacombe ist wieder in Deutschland. Er berührte, von Basel kommend, Weimar und Leipzig mit flüchtigem Besuch, und reiste von da direct nach Wien, um dort seine Concerte Mitte December zu beginnen.

Hans v. Bülow befindet sich in Berlin, und hat daselbst unter Mitwirkung von Johanna Wagner im Saale der Singakademie am 6sten December ein Concert gegeben, das sich durch sein großartiges Programm besonders auszeichnet. Der Concertgeber spielte: Beethoven's Es-Dur-Concert; A-Moll Präludium und Orgelfuge von Bach nach der Bearbeitung von Liszt; G-Moll-Ballade von Chopin; E-Dur-Polonaise von Weber nach der Bearbeitung mit Orchester von Liszt; Ungarische Rhapsodie mit Orchester von Liszt. — Johanna Wagner hatte den Vortrag mehrerer Lieder von Franz Schubert und H. v. Bülow, sowie einer Arie von Raimondi übernommen.

Clara Schumann hat, nachdem sie in letzter Zeit in Hamburg, Bremen, Hannover und Breslau concertirte, am 4ten December ihre Concerte in Berlin eröffnet. Sie spielte das G-Dur-Concert von Beethoven, das Concertstück von Weber, Mendelssohn's Variationes sérieuses, Phantasiestück (Traumeswirren) von Schumann, Notturno (H-Dur) von Chopin und — Heller's unvermeidliches Saltarello. — Warum nur immer diese nichtssagende, langweilige, nicht einmal originale Salon-Fadaise? Die geniale Künstlerin scheint für dieses Stück eine wahrhaft unbegreifliche Vorliebe zu besitzen. Es wäre wohl an der Zeit, daß sie es nun endlich einmal ruhen ließ! — Schumann's Ouvertüre zu Genoveva eröffnete das Concert.

In einer Extra-Soirée für classische Orchester-Musik von Liebig in Berlin, debütirte eine junge Clavierspielerin, Frl. Falk aus Hamburg mit einer Ungarischen Rhapsodie von Liszt.

Frau Lutzer-Dingelstedt ist in Coburg auf Wunsch des Herzogs in drei verschiedenen Rollen aufgetreten, in Santa Chiara, Liebestrank und Norma, und hat außerordentlichen Beifall, sowie die zuvorkommenste Aufnahme von Seiten des Hofes gefunden. Der Prinz-Regent von Baden war in Coburg während dieser Zeit anwesend.

Die Schwestern Sophie und Bella Dulcken sind in Paris, und gedenken dort längere Zeit zu bleiben. Sie geben Unterricht auf dem Pianoforte und der „Concertina" und werden sich außerdem in Salons und Concerten produciren.

Der junge Arthur Kalkbrenner, Sohn des berühmten Kalkbrenner, der ihn zu seinem Nachfolger heranzubilden wünschte, wird die öffentliche Carrière demnächst beginnen.

Musikfeste, Aufführungen. Die Jury des Cäcilienvereines in Paris, bestehend aus Halévy, Thomas, Reber und Gounod, hat unter den eingesandten neuen Symphonien eine Symphonie in D-Dur von Georg Mathias einstimmig zur Aufführung gewählt.

Eine neue Messe, von einem neuen Componisten Bellon, ist in der Kirche Saint Severin in Paris aufgeführt worden.

Die „Société choral" in Straßburg hat ein großes Concert veranstaltet, in welchem eine Composition von dem Elsasser Georg Kastner, aus seinen „Gesängen des Lebens", zur Aufführung kam.

Der Musikverein in Kopenhagen giebt diesen Winter acht Concerte, in denen unter den neueren Componisten Franz Schubert, Gade und Schumann vertreten sein werden.

Im zweiten Bremer Abonnement-Concert kam die Ouvertüre zu Sobolewski's „Vinvela" (nach Ossian's Dichtung) zur Aufführung.

In den Concerten der Oestreichischen Musikfreunde in Wien, unter Helmesberger's Direction, kommen in dieser Saison zum erste Male Compositionen von Schumann und Berlioz zur Aufführung.

Wir können unseren Lesern die vorläufige interessante Mittheilung machen, daß im Laufe dieses Winters, mit Neujahr beginnend, in Weimar eine Reihe von acht Abonnement-Concerten, gegeben von der Großherzogl. Hofcapelle unter Direction von Liszt, eröffnet wird, die in der Anordnung ihrer Programme in mehrfacher Hinsicht Neues bieten werden. Die Concerte werden theils aus Orchestermusik theils aus Kammermusik bestehen, aber blos die Instrumentalmusik wird Vertretung finden; der Sologesang und die reinen Virtuosen-Soli auf einzelnen Instrumenten sind ausgeschlossen. Nur einige musikalisch bedeutende und gehaltvolle Concerte, von Beethoven, Weber, Schumann, Liszt xc., sollen zur Aufführung gelangen. Berlioz, Wagner, Liszt, Joachim, Bülow, Rubinstein xc., werden im symphonischen Theil vertreten sein.

Die vor längerer Zeit schon angekündigte große Musik-Aufführung der Berliner Kapelle unter Mitwirkung der Sing-Akademie, des Jähn'schen und Stern'schen Gesangvereines, hat am 7ten December im Opernhause stattgefunden, zur Aufführung kamen: Beethoven's 9te Symphonie mit Chor, Wagner's Ouvertüre zum Tannhäuser (hört!) und die erste Walpurgisnacht von Mendelssohn. — Taubert dirigirte die 9te Symphonie, Dorn dirigirte Wagner und Mendelssohn.

In der vierten Symphonie-Soirée der Königl. Kapelle in Berlin kam Gade's B-Dur- (4te) Symphonie zum ersten Mal zur Aufführung, und hat entschiedenes Fiasco gemacht. Der Berichterstatter der „Nationalzeitung" sagt darüber: er besinne sich auf keine Composition, welche ihn durch die äußerste Gedanken- und Charakterlosigkeit in dem Grade abgestoßen hätte, wie diese." — Wenn sich Hr. —t. wirklich auf keine besinnt, so wollen wir ihm zu Hülfe kommen, und ihn an die Symphonien gewisser Berliner Kapellmeister und

Preiscomponisten erinnern, wo er die „Gedanken- und Charakterlosigkeit" en gros vorfinden kann. Bei diesen Berliner Herren ist sie so zur Gewohnheit geworden, daß man sie gar nicht mehr bemerkt. Gade ist aber ein Leipziger Schoßkind — gewesen. Das ist der Unterschied!

In Magdeburg hat der Seebach'sche Gesangverein Schumann's „Pilgerfahrt der Rose" aufgeführt.

In den Münchner Odeon-Concerten hat man die kunstwidrige, geschmacklose Sitte, Streichquartette mit möglichst großer Besetzung aufzuführen. So kamen im dritten Odeonconcert, am 29sten November die Variationen aus dem A-Dur-Quartett von Mozart zur Aufführung, wobei ungefähr das ganze Münchener Streichorchester thätig war. Giebt es einen größeren musikalischen Unsinn?

Neue und neueinstudirte Opern. Aus Carlsruhe berichtet man, daß Gluck's „Armida" und Wagner's „Tannhäuser" in Vorbereitung seien. — Erstere wurde aber bereits im vorigen Jahr gegeben, letzterer ist schon seit 1½ Jahren „in Vorbereitung". — Nur immer langsam voran! — „Zauberflöte", „Krondiamanten" und „Santa Chiara" sollen auch gegeben werden. „Methode" im Repertoir scheint nicht gerade die Sache des Hrn. Ed. Devrient zu sein.

Felicien David soll an der Pariser großen Oper eine vieractige Oper eingereicht haben, die noch in dieser Saison zur Aufführung kommen soll. — Zwischen „Sollen" und „Haben" ist bekanntlich ein bedeutender Unterschied.

Wagner's „Tannhäuser" erlebte in Prag schon in den zwei ersten Wochen drei Reprisen mit gleich enthusiastischem Beifall.

Am 5ten Decemb. wurde Kittl's Oper: Die Franzosen vor Nizza, zum ersten Male in Graz bei gedrängt vollem Hause gegeben und hatte einen glänzenden Erfolg; die meisten Nummern wurden beifallt, den Marsch im zweiten Acte mußte Erl (Giuseppe) zwei Mal singen, Frl. Schmidt (Bianca) Hr. Erl und Hr. Appe (Sormano) wurden gerufen, sowie auch der Kapellmstr. Nisvadba, der die Oper zu seinem Benefiz gab.

Die Oper „Ilka" von Doppler wird im Kroll'schen Theater in Berlin zur Aufführung kommen.

In Dresden wird Meyerbeer's „Nordstern" einstudirt. Mit solchen Novitäten ist man schnell bei der Hand, mit anderen niemals. Ein treffendes Zeugniß für den Dresdner Hof-Theater-Intendanz-Opern-Geschmack.

Eine neue Oper, „Der Deserteur" von Valentin Becker soll in Würzburg, seiner Vaterstadt, zur Aufführung kommen.

Die neue Oper von Verdi, zu der Scribe den Text geliefert hat, und die in der großen Oper in Paris zur Aufführung kommen soll, heißt „Die sicilianische Vesper". Die Cruvelli wird nun doch noch die Hauptpartie erhalten.

Interessant ist die Mittheilung, die wir aus Paris erhalten, daß der Text der „blutigen Nonne" von Scribe, die jetzt Gounod componirt hat, früher in den Händen von Berlioz war. — Berlioz hatte vor ungefähr drei bis vier Jahren den ersten Act dieser Oper bereits fertig componirt, gab aber die Arbeit später wieder auf. Zu diesem Entschluß können wir ihm nur Glück wünschen, da die poetische Nichtigkeit des Textes durch keine Composition der Welt zu verdecken wäre.

Das „Versprechen" und „Der verlorne Schmuck" sind zwei Operetten, die durch die Darstellung der Mad. Cabel jetzt den Anziehungspunkt des lyrischen Theaters in Paris bilden.

Der „Wasserträger" von Cherubini ist in Weimar neueinstudirt, unter Direction von Liszt wiederholt gegeben worden.

Literarische Notizen. Ein neues Journal, „Revue Franco-Italienne", ist erschienen, welches, nach dem Ausspruch französischer Blätter, den „musikalischen Fortschritt" vertreten soll. — Es fragt sich nur, welchen?

Aus Wien wird berichtet, daß man daselbst ein neues musikalisches Journal gründen will, welches zweimal in der Woche erscheinen soll. Die philharmonische Gesellschaft soll dem Unternehmer 300 Abonnenten garantirt haben. (?)

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Hierzu eine Beilage von Conrad Glaser in Schleusingen.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Einundvierzigster Band. № 26. Den 22. December 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Die Arrangements des Lohengrin.

Vor einiger Zeit erschienen bei Breitkopf und Härtel in Separat-Ausgabe: „9 lyrische Stücke aus Lohengrin. Ausgezogen und eingerichtet vom Componisten;" ein Unternehmen, welches um so mehr den Dank und die Theilnahme des Publikums beanspruchen durfte, als der vollständige Clavierauszug des Lohengrin von Theodor Uhlig, wegen des hohen Preises, nicht Jedermann zugänglich ist, und das eigenhändige Arrangement des Componisten schon an sich von Interesse sein mußte.

Wagner hatte folgende Stücke ausgewählt und durch Vorspiele und Nachspiele ꝛc., musikalisch abgerundet: Elsa's „Traum, Gesang auf dem Balkon und Ermahnung an Ortrud", sowie das „Brautlied" für eine Sopranstimme. Lohengrin's „Verweis und Ermahnung an Elsa, seine Erzählung und sein Abschied" für Tenor. König Heinrich's Aufruf für Bariton. — Sämmtliche Stücke sind einzeln zu haben im Preis von fünf bis zehn Neugroschen und erfreuen sich schon jetzt einer wohlverdienten allgemeinen Verbreitung.

Im vergangenen Jahre erschien aber in gleichem Verlag „Wagner's Lohengrin", für das Pianoforte zu zwei und vier Händen, ohne Worte arrangirt. (Preis fünf und sieben Thaler). Wenn wir auch anerkennen müssen, daß diese Ausgabe für die thätige und renommirte Verlagshandlung durchaus keine Speculation, sondern nur eine Ehrensache sein sollte, so können wir doch nicht zugeben, daß dieses Unternehmen ein glückliches oder auch nur nützliches gewesen sei. Denn abgesehen davon, daß im Grunde alle zwei- und vierhändigen Arrangements ohne Worte verwerflich sind, so ist ein derartiges Arrangement einer ganzen Wagner'schen Oper, wo Wort und Ton so innig sich vermählen, geradezu unzulässig! — Was für die Meister der früheren Richtung paßt, (weil es bei diesen oft sehr gleichgültig ist, ob ein Instrument oder die menschliche Stimme die Melodie in den Chören ꝛc., trägt), das kann nicht als Norm für Wagner gelten?

In der That haben wir uns auch durch eigene Anschauung überzeugt, daß Dilettanten, welche „Lohengrin" aus dem vierhändigen Clavier-Auszug kennen lernen wollten, von der Anhäufung des musikalischen

Widersinnes, der dabei zu Tage gefördert wird, vollständig abgeschreckt wurden, und um so mehr abgeschreckt werden mußten, je musikalisch gebildeter sie waren. Um ein solches Arrangement von vorn bis hinten durchzuspielen, dazu gehört eine eben solche unbeschreibliche Gedankenlosigkeit, als der besessen haben muß, der das Arrangement gemacht hat. Er hat sich auf dem Titel nicht genannt.

Wäre die Arbeit sonst verdienstlich und empfehlenswerth, so brauchte er seine Namen nicht zu verhehlen. Aber leider ist das Arrangement auch noch in anderer Weise eine Verstümmelung der Oper, indem größere und kleinere Partien daraus „beseitigt" wurden, und so die Oper entsprechend „gekürzt" ist. In diesen zweiten Fehler mußte man natürlich verfallen, nachdem man den ersten begangen hatte. Die ganze Oper war absolut nicht in das vierhändige Arrangement hinein zu pressen, folglich machte man sich nun auch noch an's Streichen und Corrigiren! So ist denn dieses Arrangement das Muster einer musikalischen Mißgestalt geworden. Man bekommt dadurch ungefähr eine eben so „genaue" Vorstellung vom Original, als ein Holzschnitt von einigen Zoll Größe ein „getreues" Bild von Kaulbach's Zerstörung von Jerusalem geben würde.

Müssen wir also dieses Unternehmen absolut verwerfen, so möchten wir doch anderseits die geehrte Verlagshandlung zu einem Unternehmen auffordern, welches diesen Fehlgriff theilweise wieder gut machen, und jedenfalls nützlicher und populärer werden würde. Wir meinen die Veranstaltung einer Separat-Ausgabe im zwei- und vierhändigen Arrangement der reinen Instrumentalsätze des Lohengrin in ähnlicher Weise, wie die Herausgabe der lyrischen Stücke des Lohengrin bereits erfolgt ist. Eine solche Ausgabe, mit entsprechender Abrundung der einzelnen Sätze, kann in jeder Hinsicht nur wünschenswerth sein. Die Bearbeitung und Herausgabe der Instrumentalsätze aus Tannhäuser ist theils früher schon erfolgt, theils jetzt noch im Gange „Ouvertüre und Marsch sind vierhändig separat erschienen, die Instrumental-Introductionen (Venusberg, Pilgerfahrt) ꝛc. sind zweihändig einzeln zu haben, und werden vierhändig noch erwartet.

In ähnlicher Weise sollte man aus Lohengrin etwa folgende Instrumentalsätze im Separat-Abdruck herausgeben: 1) Orchester-Vorspiel; 2) Brautzug 3) Instrumental-Einleitung und Hochzeitlied im dritten Act"; 4) Trompeten-Marsch im dritten Act. Wollte man 5) noch das große Finale des ersten Actes, etwa vom Turnirmarsch beim Beginn des Gottesgerichtes an, im vierhändigen Arrangement hinzufügen, so wäre dieses Stück noch am meisten zu einer derartigen Behandlung geeignet, weil es das Abgerundetste, und im gewöhnlichen Opernsinn auch das für sich „Wirksamste" ist, und eine geschickte reine instrumentale Behandlung noch am ersten verträgt.

Wir empfehlen die Ausführung dieser sehr naheliegenden Idee der Verlagshandlung, fügen jedoch noch hinzu, daß ein Separat-Abdruck von den Platten des, bereits erschienenen vierhändigen Arrangements hier allerdings nicht genügen dürfte, sondern daß ein, mit Wagner's Werken und Intentionen genau vertrauter Künstler hierzu allein berufen sein könnte.

Hoplit.

Bücher, Zeitschriften.

Ernst Hauschild, Ueber den sogenannten rhythmischen Choral. — Mühlhausen im Elsaß, Druck und Verlag von J. P. Rißler.

Das bevorstehende Erscheinen des neuen Gesangbuches der deutschen evangelischen Kirchenconferenz zu Eisenach hat auch in der Baseler Prediger-Gesellschaft Veranlassung zur Erörterung der Frage gegeben: ob es rathsam sei, mit der Einführung dieses Buches zugleich auch die alterthümliche Singweise der evangelischen Choralmelodien, also den sogenannten rhythmischen Choral, einzuführen.

Wie bekannt haben die Herausgeber des erwähnten Gesangbuches auch zugleich die Ausgabe eines rhythmischen Choralbuches durch die HH. v. Tucher, Faißt und Zahn besorgen lassen, (erschienen Stuttgart bei Metzler), und dadurch den Gemeinden, welche dieses Gesangbuch einführen werden, zugleich die Veranlassung geboten, sich über das fernere Beibehalten der jetzt üblichen Singweise, oder Einführung der alterthümlichen Choralrhythmik, zu entscheiden.

Dem Verfasser obiger Broschüre, einem musikalisch gebildeten Theologen, wurde der Auftrag über diesen Gegenstand in der erwähnten Predigerversammlung einen Vortrag zu halten. Er thut dies mit dem Bekenntniß, daß die ziemlich reichhaltige Literatur über den schlechthin sogenannten rhythmischen Choral, weder in ihrer ganzen Ausdehnung, noch selbst nur der Hauptsache nach, ihm zugänglich und vollständig bekannt geworden ist: giebt sodann eine dem Zweck entsprechende historische Uebersicht des Chorals, die hinreicht die Einführung des rhythmischen Chorals als unzweckmäßig erscheinen zu lassen, und drängt sodann den Kern seiner Ansicht in die Fragen zusammen: ob solche rhythmische Ungebundenheit, um nicht zu sagen Zügellosigkeit entsprechen möchte 1) dem Ge-

setze der Einheit, welche das Lied an sich fordert? 2) der Einfachheit und Natürlichkeit, welche ganz besonders das Volkslied erheischt? 3) der Ruhe und Würde, welche besonders der religiösen Lyrik geziemt? ꝛc. — Die Zahl derjenigen, welche sich für die alterthümliche Choralrhythmik interessirten, hat seit einigen Jahren sichtlich abgenommen. Die praktischen Versuche, welche hie und da gemacht wurden, die Gemeinden mit dieser Singweise zu befreunden, sind ohne nachhaltige Wirkung geblieben. Ob es den wenigen noch Getreuen gelingen wird, für ihre Bestrebungen Boden zu gewinnen, müssen wir freilich in Geduld erwarten und können uns nur einstweilen darauf beschränken, leise Zweifel zu hegen.

D. H. Engel.

Skizzen

von

Sobolewski.

II.

Nach Aufführung des Tannhäuser.

Es giebt Leute, die sich darüber wundern, daß die große Masse, — obgleich man sie zuweilen schelten muß, — sich leichter in eine neue Richtung findet, als manche Maestri; daß die Unmusikalischen mitunter richtiger urtheilen, als die Musikalischen: und doch ist die Sache ganz natürlich, um so natürlicher, als wir von demjenigen, der sich zum Richter über uns stellt, ein richtiges Ohr, einen scharfen Verstand, einen feinen Geschmack, ein tiefes Gefühl und eine feurige Imagination verlangen.

Niemand wird bezweifeln, daß so begabte Menschen, hätten sie sich mit der Kunst beschäftigt, ausgezeichnete Künstler geworden wären, wogegen die Musiker, die es nicht bis zur Mittelmäßigkeit bringen, klar darlegen, daß es ihnen hier und dort mangeln muß.

Schon Gluck eiferte gegen diese „Halbgelehrten, die zu allen Zeiten schädlicher für die Fortschritte der schönen Künste waren, als die Ungelehrten", und uns Musiker widern diese Amphibien an.

Einem Blindgeborenen wird man nie ein Urtheil über Farben zutrauen! Wie kann nun ein Musiker, dem die Natur die Phantasie total versagt hat, dem Fluge derselben folgen?

Wie kann ein Mensch, der nicht die Formen einer Isouard'schen Aschenbrödel zu bewältigen vermag, über Formen urtheilen, die aus tieferen Anschauungen hervorgingen, neu und ungewöhnlich sind? Es muß ihm unerquicklich erscheinen.

Eine Masse unmusikalischer Menschen begreift Wagner'sche Musik; der hohe Schwung, die schön gefühlte Melodie reißt sie hin. Giebt es hier und dort noch Wünschenswerthes, langt es nicht überall an das hohe Ideal, das sich Wagner selbst gestellt, möchten wir für unsern Theil das Werk der Zukunft*) in mancher Hinsicht anders ausgestattet sehn, wie wir es früher theilweise ausgesprochen haben: so bekümmert sich die Masse doch nie darum, was sein könnte, sondern was ist, und wahrlich, des Schönen ist so viel, daß selbst der strengste Richter seine Bewunderung nicht vorenthalten kann.

Einem Maestro aber, der nicht über die Kinderstube hinausgekommen, der keine tiefere Empfindung kennt, als ein Wiegenlied, ihm kann man auch die Unerquicklichkeit nicht verdenken, die ihn beim Anschauen einer Wagnerschen Partitur durchrieselt, ist demselben doch selbst Beethoven, der nun bald ganz und gar mit dem Volk verwachsen ist, eine terra incognita. Er gehört zu der frommen Partei, die es wünscht, daß die Finsterniß sich immer mehr und mehr auf unserm armen Globus verlängere. Natürlich wird vor dem Forum eines solchen Richters nichts gelten, was irgendwie über Haydn hinausgeht und demgemäß die Intendanz instruirt.

Schade, daß in einer Stadt Deutschlands, die, nach den Mitteln, die sie einschließt, den höchsten Platz musikalisch beanspruchen könnte, mehre solcher Halbgelehrten sich der Regierung bemächtigt haben und sich nun geberden, wie Leute der Bequadrat-Clique, (denn ein ♮ bewirkt bei uns immer das Gefühl einer gewissen Aufklärung) die mit der Idee verwachsen sind: „das Schiff ist nur des Steuers wegen da."

Einem dieser Herren, der sich schmeichelt viel um hohe Personen zu sein und seine Stimme dort zur Geltung zu bringen, hatten wir Gelegenheit das große Cis-Moll-Quartett von Beethoven, gut einstudirt, vorzuführen. Er, dessen enorme Clavierfertigkeit wir gebührend anerkennen, hatte jedoch nicht die entfernteste Idee von einer Phantasie, wie sie die Nerven Beethoven's durchbebte; er fand die Composition unrhythmisch, unmelodiös, formlos und bewilligte nur einzelne einseitige Schönheiten im Mittelsatz. Ein Trio von ihm, das er darauf hören ließ, bekundete seine Wahrhaftigkeit. Sein Verbrechen an Beethoven war ihm nicht anzurechnen. Armuth der Seele war die

---

*) Mit Wagner's Schriften Vertraute wissen, daß weder Tannhäuser noch Lohengrin das „Kunstwerk der Zukunft" sind.
D. Red.

Mutter dieses Verbrechens, Mangel an Geist und Urtheil der Vater. Der wird auch nicht für Tannhäuser stimmen.

Ein paar andere Heerführer schlossen ein Schutz- und Trutzbündniß gegen alle neuen Componisten und verschworen sich, sich nie mehr bewegen zu lassen, eine Symphonie von E. oder einem andern aufführen zu lassen. Denn sagten sie: „Seht, das ist der Dank des Publikums, unsere mühevoll componirten Symphonien werden ausgezischt, und jene wird applaudirt." Ihr Herz ist begierig, wie wenn der Ocean nach Regen verlangt; indessen bleibt er doch immer bitteres, ungenießbares Salzwasser. Diese legten schon längst den Tannhäuser zurück.

Solches sind einige von den gefährlichen Halbgelehrten, wie sie Gluck meint.

Es giebt aber auch andere Gegner des Fortschrittes, denen man ihren Leistungen nach zutrauen muß, daß ihre Fähigkeit hinreiche, dergleichen combinirte Werke zu begreifen.

Bei diesen ist es nur, so glaube ich, eine gewisse Bequemlichkeit. Mit der Zunahme an Bauch und Jahren lieben manche Leute die Ruhe. Ein gewisser Materialismus hat sich ihrer bemeistert. Ihnen genügen die Planeten, wozu sie sich gelegentlich selbst rechnen, und alle übrigen himmlischen Körper sind unnütze Nebendinge.

Endlich giebt es noch einige Halbgelehrte, die stets ff. spielen, wenn auch nur mf. vorgezeichnet ist — sie sind eitel, wollen bemerkt sein, wie mein. Freund, Signore Coloratura. Im Geheimen bemüht er sich, seinen Liedern einen Kücken'schen Hauch einzuflößen, öffentlich existirt für ihn nur Wagner. Würde man zu ihm sagen: Tannhäuser ist ein herrliches Werk, doch ist's mir immer bei der Stelle: „Dir töne Lob, die Wunder", als schüttele Wagner auf's Eifrigste den Champagner, ohne ihn zum Schäumen zu vermögen, obgleich ein Antiquitätenjäger einige Verwandtschaft mit Mozart's Champagnerlied herauscalculiren dürfte, und bei dem Duett zwischen Elisabeth und Tannhäuser, welches ich das Verlegenheitsduett nennen möchte, ist's, als hätten bei der Composition desselben der Geist Beethoven's und Spontini's ihre magnetischen Blicke auf Wagner geheftet, und er, bald hier, bald dorthin geschaut — — äußerte man nur diese kleinen harmlosen Bemerkungen gegen Signore Coloratura, so würde er rasen und ewige Feindschaft die unausbleibliche Folge sein.

Solche guten Freunde schaden oft mehr, als sie nützen. Mich halten Einige für einen Gegner Wagner's, nicht, weil ich nicht unbedingt Alles, was er gesagt und gethan, göttlich finde, sondern weil ich nicht glaube, daß bei Mehreren in dem Augenblicke, als sie ihr Glaubensbekenntniß ablegten, Pfingsten geworden. Wie dem auch sei, die deutsche Oper hat in Wagner's Tannhäuser einen hohen Triumph gefeiert. Die Eicheln die Gluck gesäet, sind bei Wagner zur Frucht geworden. Liszt hat das große Verdienst, sie der Welt gezeigt zu haben. Eine Revolution hat die Wagner'sche Musik bewirkt. Doch ob es nun Alles anders werden wird, müssen wir leider, wenn wir uns in der Geschichte ein wenig umblicken, bezweifeln. Nach Gluck kam Mozart und colorirte wieder, nach diesem Rossini, und der erst recht. Gluckisten und Piccinisten waren bald vergessen, die sociale Ordnung war wieder hergestellt, und diese, man erlebte es ja nur auf's Neue vor kurzem, ist wie ein Schachspiel: ist die Partie geendigt, werden alle Figuren pêle-mêle in denselben Sack gesteckt.

Den Saamen, den wir indessen auf unsern Acker werfen, wollen wir nach besten Kräften prüfen, ob er kräftig und gesund, damit derselbe, wenn er einst aufgeht, eine schöne Blüthe und wohlthätige Frucht den Nachkommen bietet.

Mittheilungen über musikalische Zustände in Polen.
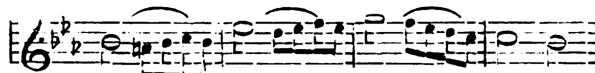
Von einem Deutschen.

Es dürfte mir wohl leicht zum Vorwurf gemacht werden, über ein Land, aus dem nach jenem bekannten Sprüchworte „Nichts zu holen sei" Mittheilungen, namentlich über die höhere Kunst — Musik — und über dortige Kunstleistungen zu machen; allein da dort so vielfältig oftmals in gediegenster, dann aber auch in der verkehrtesten Weise Musik getrieben wird und meine Wirksamkeit daselbst als Musiklehrer, Concertist, oft als Dirigent während eines Zeitraums von sieben Jahren reich an derlei Erfahrungen ist, und auch meine günstige Stellung mir vielfach Gelegenheit bot, Gutes und Schlechtes kennen zu lernen, so hoffe ich, Ihrer wohlwollenden Beurtheilung mich anvertrauend, auch den geehrten Lesern Ihrer geschätzten Zeitschrift Einiges, was nicht ohne Interesse, darbieten zu können.

In den größeren katholischen Kirchen Warschau's, Krakau's, werden Sie eine Messe von Beethoven, Schnabel, Diabelli recht passabel, rein und gut besetzt ausführen hören, doch das Uebernehmen im Tempo, in Folge dessen ein Allegro so viel als möglich einem Opern-Allegro gleichsteht, dann als Einleitung zur Messe eine Phrase aus Norma, Zampa etc. ist doch außerordentlich störend und beirrend. Gewöhnlich wird

als Grund dieser Abnormität geltend gemacht, daß nur wir Deutsche als schläfrige Naturen, als zu starke Grübler und Denker eben nicht im Stande seien, ein imposantes Allegro mit Glut und Feuer in der Kirche dahinbrausen zu lassen und daß eben nur unser Vorurtheil, unsere frömmelnde Geschmacklosigkeit, unser Unvermögen es sei, eine liebliche Opernmelodie mit Variationen geschmückt, dem adächtigen Publikum anpassen und zugänglich machen zu können. Habeant sibi! Als ich einmal eines Credo von Hoffmann erwähnte, das der talentvolle Componist in sehr richtiger Weise als Gebet aufgefaßt und im Grave-Style geschrieben hat, so schlug man die Hände über dem Kopf zusammen. Da ist auch jedes Wort für den Ernst und die Würde der Kirche gesprochen, eitel und umsonst; ja selbst der erste Tonsetzer Warschau's, Elsner, Lehrer Chopin's, motivirte auf mein deshalb gestelltes Befremden seine Meinung dahin: „es läge dieser unausrottbare, eingefleischte Uebelstand in der in Polen vorherrschenden italienischen Schule, so wie in dem aufgeregten Charakter der Polen, wogegen oftmals eine sentimentale Arie z. B. „Schlummerlied aus der Stummen" bis zum Ekel schleppend und gedehnt vorgetragen werde. Er beschränke sich in solchen Fällen meist auf das Vorrecht, den Machtspruch, dies und jenes selbst auf dringendes Verlangen nicht aufführen zu lassen." Wer beschreibt mein Erstaunen, als ich einst in Krakau in einer Vespermesse, zu der man mich eingeladen hatte, um gleichzeitig die Stimme und den Vortrag einer jungen Sängerin zu hören und zu beurtheilen, als ich an dieser geweihten Stätte die Adelaide von Beethoven mit Orchesterbegleitung hörte und zwar den ersten Satz so schleppend, daß ich beim Allegro, welches nun wieder in gar keinem metronomischen Verhältniß zu dem ersten stand, den Tempel verließ und mir durch späteres Raisonnement die heftigsten Gegner zuzog. Wie schon gesagt, in den mittleren Kirchen werden durchweg Opernmotive als Vorspiele benutzt, oder, was aber schon für einen bedeutenden, contrapunktischen Geist gehört, der Organist arbeitet ein für allemal als Vorspiel den Quintenzirkel durch. Diese stetige Manier ist nun für den zuhörenden Kenner um so abspannender, widerlicher, als man zumal bei den langsam gehaltenen Accorden stets weiß, was kommt und kommen muß.

Schärfer hervortretend findet man aber diese Geißelung der Musik in der Oper, in der namentlich nur italienische Opern, von deutschen nur der Freischütz vorkommen. Durch meine intime Bekanntschaft mit dem Theaterkapellmeister hatte ich Zutritt zu jeder Opernprobe. Daß bei derselben die Primadonna mit einer zur Verzweifelung bringenden nonchalance sehr oft gravitätisch auf dem Stuhle sitzend ihre Partie pfeift statt singt, mit dem Vorgeben, sie brauche zum Abende ihre Stimme, daß dieselbe das schöne Gebet aus dem Freischütz „Leise, leise rc." dadurch verstümmelt, daß sie, verbildet durch die italienische Manier, im zweiten Tacte eine lange Coloratur anbringt und der geduldige Dirigent den Tactstab auch nicht eher sinken läßt, bis durch jene bizarre Ausschmückung dem Geschmacke der Dame und dem dadurch hingerissenen Publikum Genüge gethan ist und Letzteres mitten in diesem heiligen Gebete jener Primadonna Beifall klatscht, so daß sich Weber beim Anhören im Grabe umdrehen müßte, das darf Sie nun eben nicht wundern; es ist aber tiefverletzend für den deutschen Musikfreund und Kunstkenner. Selbst die Melodie:
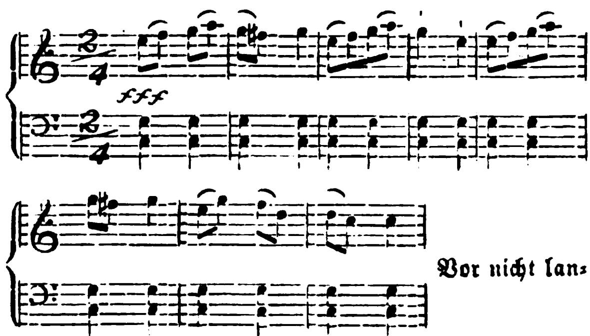


wird mit Trillern bis zum Ekel übersäet.

Anders ist es mit dem häuslich musikalischen Studium der gebildeten Polen und Polinnen, denen ein Beethoven, Mendelssohn nicht etwa Statuetten und Nippsachen für die Flügelliteratur sind, sondern heilige, angebetete Geister. Hier kann der tüchtige, bewährte Musiklehrer allen jenen öffentlichen Mißgeburten kräftig entgegenwirken und deutsch d. h. wahrhaft ehrlich die Kunst heben und pflegen. Nicht ohne Eitelkeit und mit Dank gestehe ich, in jenen gebildeten Familien meine etwa erworbenen musikalischen Kenntnisse und Fertigkeiten gesammelt zu haben. Diese den gebildeten Ständen dargebrachte Huldigung, dieses Lob fällt meist dem vielseitig angeborenen Talente und den tüchtigen Anlagen Jener zu, so wie ihren Reisen in's Ausland, ihrem oft jahrelangen Aufenthalte in Paris, Berlin, Dresden rc., da ihnen die Mittel reichlich zu Gebote stehen, gute Lehrer zu halten, eine reichhaltige Notensammlung anzuschaffen und dabei viel Gutes und Schönes zu hören. Fast jede Mutter in diesen gebildeten Kreisen singt und spielt gut und geschmackvoll, die Kinder werden gewöhnt, fleißig, aufmerksam und folgsam zu sein. Als ich einst mit einer meiner besseren Schülerin nicht recht zufrieden war, hörte ich, wie nach der Lection die Mutter ihre Tochter in der Nebenstube ernstlich darauf aufmerksam machte: daß es durchaus ihr nicht gleichgültig sein könne, ob ich einmal bei der Rückreise nach Deutschland Gutes oder Nachtheiliges von ihr erzähle. Das fruchtete ungemein und hob mein Ehrgefühl. Für Mendelssohn, dessen vierhändige Orgelfugen und Präludien ich oft mit irgend einer Dame auf der Orgel spielte und dessen Antigone sie ernst studiren, sowie für Beethoven sind sie sehr erglüht. Czerny's Schule der Geläufigkeit, wobei auf den strengsten Fingersatz gesehn wird,

sowie Cramer's Uebungen in der interessanten Knorr'schen Ausgabe werden genau und gründlich als alleiniges Vorstudium zu Beethoven geübt. Es ereignet sich sehr oft, daß bei der Lection plötzlich die Mutter zum Flügel kommt, den Sohn oder die Tochter wegjagt und wie von einem höheren Geiste getrieben schnell eine vierhändig arrangirte Symphonie von Mozart, Mendelssohn oder Beethoven mit dem Lehrer vornimmt und durch geistreiche Bemerkungen das Spiel erhöht. Wollen Sie ein Pröbchen einer solchen Unterhaltung, so denken Sie sich z. B. in der G-Moll-Symphonie von Mozart den Schlußsatz. Hatte ich im Basse eine etwa grollende Passage — „ach! Sie zürnen mir", antwortet dann die Dame: „oh! auch ich bin böse" — Sie werden wieder böse — ich auch — ich komme bittend — Sie wollen nicht verzeihen — ich bitte dringend — da endlich sind Sie ja wieder gut." — Wer dieses spielende Zwiegespräch unparteiisch mit anhört, muß unwillkührlich den Lehrer beneiden oder die unbefangene Art und Weise der geistreichen Dame bewundern.

So gern ich noch etwas über Volksmusik der Polen hinzufügen möchte, so bleibt mir bei dem in den Städten ziemlich verschwundenen Nationalgefühl, (da wo kein renomirter Mazurek oder Krakowiack gespielt wird) höchstens ein unschuldiger Rück- oder Seitenblick auf die sonderbare Musikart bei ländlichen Festen oder in Dorfschenken übrig. Oft stand ich am Fenster einer Dorfschenke, um dem Tanze und der Musik in der kleinen Stube zuzusehen und zuzuhören. Gewöhnlich ein Baßspieler, dessen Instrument zwei Saiten hat und ein Violinist, der auf seiner Geige nur die Quintsaite besitzt. Wollen Sie aushalten und gewöhnlich eine halbe Stunde lang ein und dieselbe Melodie vortragen hören? wie



Vor nicht langer Zeit habe ich in Breslau in einer Familie, bei der sich eine Polin befand, obige Melodie gespielt, und von Letzterer den rauschendsten Beifall eingeerndtet. Oder wollen Sie einen Nationalgesang mit obligater Stiefelabsatzbegleitung?!

G. R.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Neuntes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses am 7ten December. Ouvertüre zum „Wasserträger"; Arie aus „Titus", gesungen von Frau Stradiot Mende aus Dessau; Phantasie für Harfe von Parish-Alvars, gespielt von Frau Melanie Parish-Alvars; Scene und Arie aus „Fidelio", gesungen von Frau Stradiot-Mende; „Danse des Fées" von Parish-Alvars, gespielt von Frau Parish-Alvars; Ouvertüre „im Hochlande" von Gade; A-Dur-Symphonie von Beethoven. — Frau Stradiot-Mende erfreut sich in der Theaterwelt eines vortheilhaften Rufes und ist auch vorzugsweise dramatische Sängerin. Ihre Stimmmittel sind schön, ihr Vortrag lebendig und nur zuweilen etwas zu stark aufgetragen, wie man das gegenwärtig bei der Mehrzahl der Opernsänger findet. Was die Gesangsbildung betrifft, so zeigt diese schöne Einzelnheiten neben mancherlei Mängeln, wie eine nicht immer entsprechende Tonbildung, ein unvollständiges Portament rc. Der Hauptgrund jedoch, weshalb Frau Stradiot-Mende nicht die Theilnahme fand, wie sie anderen Sängerinnen gegenüber immerhin verdiente, lag wohl darin, daß sie zu wenig mit der Akustik des Saales vertraut war, etwas zu viel ausgab und ebenso stark auftrug, als es im Theater, namentlich in der modernen großen Oper, nöthig sein mag. — Sehr interessant waren die Solovorträge der Frau Melanie Parish-Alvars. An technischer Fertigkeit steht die Künstlerin ihrem als Virtuosen der Harfe berühmten Gatten nicht nach, ihr Spiel ist elegant, geistreich und besonders wohlthuend in den zart gehaltenen Stellen. Letzterer Vorzug zeigte sich besonders glänzend in dem Feentanze, dem die Gattin nach lebhaftesten Hervorruf noch ein in Romanzenform gehaltenes Salonstück hinzufügte.

Im dritten Concert der „Euterpe" sang Frl. Louise Wölfel aus Dresden die Arie der Amina aus dem ersten Acte der „Nachtwandlerin" und eine Arie aus der „Diebischen Elster". Die Sängerin hat sehr namhafte Fortschritte gemacht, seit wir sie zum ersten Male in diesem Saale hörten. Die natürlichen Mittel sind unbedeutend, aber sehr geschmeidig

und beweglich, für den colorirten Gesang also passend. Die Fertigkeit des Frl. Wölfel ist bedeutend, ihre Coloratur sauber, elegant und ungezwungen herausperlend. Die Verzierungen, welche die Sängerin anbrachte, waren geschmackvoll, wie überhaupt der Vortrag lebendig und nicht ohne Verständniß. Von allen Vorträgen weiblicher Sänger, die wir in dieser Saison in großen Concerten gehört haben, erschienen uns die von Frl. Wölfel als das Beste. — Die Solovorträge hatte für dieses Concert Hr. Kammermusikus Heinrich Riccius aus Dresden, dem Publikum von seinem früheren hiesigen Auftreten her vortheilhaft bekannt, übernommen. Er spielte Adagio und Rondo aus dem E-Dur-Concert von Vieuxtemps und La napolitana von Franz Schubert. Die Orchesterwerke dieses Concertes waren die Concertouvertüre in A-Dur von J. Rietz und die A-Moll-Symphonie von Mendelssohn. —

In der ersten Quartett-Unterhaltung im Saale des Gewandhauses am 10ten December spielte u. A. auch Frl. Arabella Goddard aus London mit den HH. David und Grützmacher das B-Dur-Trio Op. 97 von Beethoven und allein Präludium und Fuge von S. Bach und ein Lied ohne Worte von Mendelssohn, sehr elegant und correct, aber im Ganzen ohne höheren Schwung. —

Das Programm des zehnten Abonnement-Concertes im Saale des Gewandhauses (am 14ten December) war ein ziemlich buntes, doch erhielt die Aufführung durch mehrere Neuigkeiten ein erhöhtes Interesse. Eine Symphonie von Albert Dietrich, das Erstlingswerk eines jungen strebsamen Componisten, der schon mehrere Male in dies. Bl. besprochen wurde, eröffnete das Concert. Mangelt diesem Werke auch die eigentliche Ursprünglichkeit, so ist ihm doch eine gewisse Frische und ein leichter Fluß in der Form sowie Eingänglichkeit der Motive nicht abzusprechen. Der erste Satz schien uns am wenigsten formell abgerundet zu sein, fast hatte er das Ansehen, als habe der Componist anfänglich eine breitere Fassung der Symphonie beabsichtigt und sei erst während des Schreibens auf die knappere Form gekommen, die allerdings dem hier gegebenen Inhalte mehr entspricht. Der zweite Satz Andante ist jedenfalls der gelungenste Theil des Werkes, nach ihm dürfte das Scherzo mit seinen gefälligen Motiven zu nennen sein. In dem vierten Satze giebt der Componist in geschickter und sauberer Ausarbeitung einen Ueberblick über das Ganze und faßt noch einmal die hauptsächlichsten Momente der drei ersten Sätze als Quintessenz des Werkes zusammen. Der Eindruck, den diese Symphonie macht, ist kein unangenehmer, wenn auch nicht ein tiefer und nachhaltiger; ohne eine gewisse monotone Färbung in der Instrumentation würde derselbe noch günstiger gewesen sein. — Die zweite Nummer des ersten Theiles war eine Cavatine von Mendelssohn, die ursprünglich für „Paulus" bestimmt war, zu deren Zurücklegung und Nichtveröffentlichung aber der Componist gewiß die besten Gründe hatte. Eine junge Sängerin, Frl. Auguste Koch, sang dieselbe recht befriedigend, die Wahl selbst aber war eine verfehlte. — Den Höhepunkt des Concertes bildete ein neues Werk von A. Rubinstein, eine Phantasie in drei Sätzen für Pianoforte und Orchester, die Pianofortepartie von dem Componisten selbst vorgetragen. Hatten wir schon bei Aufführung der Symphonie „Ocean" Gelegenheit das große productive Talent Rubinstein's anzuerkennen, so ist das bei diesem Werke noch mehr der Fall. Die Phantasie zählen wir bezüglich des geistigen Inhaltes sowohl, als auch der äußeren Form und der wirklich neuen und überraschenden Behandlung des Pianoforte's den bedeutendsten Erscheinungen der Neuzeit bei. Die reiche, blühende, etwas wilde Phantasie des Componisten ergeht sich hier fessellos in den interessantesten und ergreifendsten Gestaltungen, der Eindruck derselben ist überwältigend, hinreißend und doch auch wohlthuend und erhebend, wenn man erst sich etwas mit dem Ungewöhnlichen dieser Erscheinung vertraut gemacht hat. Das Formelle betreffend, so ist vor Allem die eigenthümliche Verwendung des Pianoforte's dem Orchester gegenüber hervorzuheben. Dasselbe, äußerst glänzend ausgestattet, erscheint nicht in dem Maße dominirend wie in dem eigentlichen Concert; es ist nur ein nothwendiger Theil des Ganzen, verschmilzt sich oft mit dem Orchester zu wunderbar schönen Klangeffecten und läßt diesem nur auf einfachere Mittel beschränktem wesentlichem Bestandtheile vollkommen Spielraum zu selbstständiger Entfaltung. In dieser Beziehung verfolgt Rubinstein den von Beethoven bereits in den Clavier-Concerten und in der Phantasie für Pianoforte, Chor und Orchester angedeuteten Weg. Als Virtuos nimmt Rubinstein ohne Zweifel eine der ersten Stellen ein. Im Technischen kennt er keine Schwierigkeiten, im Geistigen zeigt sein Spiel eine Macht und eine Poesie, wie sie eben nur einem solchen Talente erreichbar sind. Nicht weniger traten diese Vorzüge bei der Wiedergabe der drei kleineren Piècen, die Rubinstein im zweiten Theile vortrug — Notturno, Präludium und Etude — hervor. Besonders war das letztere Stück — eine reizende Composition — von hinreißender Wirkung. — Die übrigen Stücke des zweiten Theiles waren die Jubel-Ouvertüre von Weber, Arie und Duett aus der „Entführung", gesungen von den HH. Schneider und Behr und „An die Künstler" von Mendelssohn — die Soli von den HH. Schneider, Langer, Cramer und Behr, der Chor von Mitgliedern des Paulinervereins ausgeführt.

Berlin. Clara Schumann und Joseph Joachim haben am 10ten und 16ten December zwei Soiréen im Saale der Singakademie in Berlin gegeben, welche von Berliner Blättern als „das bedeutendste Ereigniß bezeichnet werden das auf dem Gebiete der ausübenden Kunst stattfand, soweit ihre Erinnerung zurückreicht". — Daß Alles, was zur Aufführung kam, gleich unübertrefflich ausgeführt wurde, bedarf kaum der Erwähnung. Die Programme beider Concertgeber sind aber interessant genug, um sie hier vollständig wiederzugeben. — Erstes Concert: A-Dur-Sonate von Bach und Kreutzer-Sonate von Beethoven für Violine und Clavier; Etudes symphoniques von Schumann und F-Moll-Sonate von

Brahms (Frau Schumann) Chaconne von Bach und G-Dur-Romanze von Beethoven (Joachim). — Das zweite Concert war noch reichhaltiger: D-Moll-Sonate von Schumann und G-Dur-Sonate von Beethoven (Op. 30) für Violine und Clavier; B-Dur-Variationen (Op. 83) von Mendelssohn, Phantasiestück von W. Bargiel (Op. 8) C-Moll-Notturno von Chopin, Rondo aus der C-Dur-Sonate von C. M. v. Weber (Frau Schumann); Präludium und Fuge für Violine allein von Bach, Präludium in G-Dur von Bach, Variationen (aus den Capriccio's) von Paganini (Joachim). — Man hofft, daß das ausgezeichnete Künstlerpaar — die beiden musikalischen Großmächte, wie sie die National-Zeitung nennt — noch eine dritte Soirée veranstalten.

Das Concert unseres geschätzten Mitarbeiters Hans v. Bülow in Berlin, hat trotz der ungünstigen Zeit, in der es stattfand, und trotz der gefährlichen Concurrenz der ausgezeichnetsten Kräfte, nicht geringes Aufsehen gemacht. Das Concert war zahlreich besucht und das Publikum enthusiastisch erregt. Bülow's unerschöpfliche Kraftentwickelung und seine unfehlbare, alle Schwierigkeiten zu Boden schlagende Technik haben ihm in Berlin den Namen eines „Percy-Heißsporn unter den Virtuosen" eingetragen. — Gumprecht berichtet darüber: Ganze Schaaren der grimmigsten Clavierungeheuer streckt er zu Boden und zieht sich dann mit der gelassensten Miene von der Welt die Handschuh an, wie wenn er fragen wollte, ob dies Alles, und Nichts weiter zu verrichten sei. — Das in der That riesenmäßige Programm Bülow's, worunter allein drei Concertstücke mit Orchester waren, die zusammen 1½ Stunde dauern, haben wir schon mitgetheilt. Johanna Wagner's Gesang (Lieder von Schubert, Franz und Bülow und Arie von Raimondi) war eine ebenso anmuthige als vollendete Zierde dieses seltenen Concertes, welches den Schumann'-Joachim'schen würdig zur Seite stand.

Das große Concert der Kapelle im Opernhause am 7ten December hat einen so außerordentlichen Eindruck hinterlassen, daß man seine Wiederholung allgemein verlangte. Die 9te Symphonie war seit drei Jahren (November 51) in Berlin nicht gehört worden, und wirkte in ihrer vortrefflichen Ausführung überwältigend. Das Verständniß dieses größten aller Instrumentalwerke, das je geschaffen wurde, geht dem Publikum mehr und mehr auf, und es ist erfreulich zu sehen, wie die bessere Kritik sich in würdiger Weise, ja mit Begeisterung bemüht, den Laien den Einblick in diesen erhabenen, reinen Kunsttempel mehr und mehr zu vermitteln. — Weniger gnädig war, wie vorauszusehen, die Berliner Kritik gegen Wagner's „Tannhäuser-Ouvertüre". Wieder die alten Klagen über das Programm, über Vernichtung der Form, harmonische Armuth und überladene Instrumentation ließen sich hören. Das Publikum aber nahm das glänzende Werk mit Enthusiasmus auf. Die Zeiten, wo eine Tannhäuser-Ouvertüre durchfallen konnte, sind vorüber, und gehören nunmehr schon zu „den überwundenen Standpunkten".

Frankfurt a. M. Am 17ten December ist „Lohengrin" wieder über unsere Bühne gegangen und fand vor einem übervollen Hause eine noch begeistertere Aufnahme, als früher. Nach jedem Act wurden die Darsteller der Hauptpartien stürmisch gerufen: Lohengrin — Hr. Auerbach, Elsa — Frau Anschütz, Ortrud — Frau Leißinger, Telramund — Hr. Hardtmuth, König Heinrich — Hr. Dettmer. Die Oper hatte namentlich durch Besetzung der Ortrud durch Frau Leißinger sehr gewonnen, die durch richtige dramatische Auffassung dieser Partie ihr Geltung verschaffte. Wie man eine weniger bedeutende Partie hervorheben kann, das zeigte Hr. Rübsam als Heerrufer, der durch richtigen Vortrag und seine herrliche Stimme sich den lebhaftesten Beifall erwarb. —

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Der Tenorist Sontheim ist auf weitere zehn Jahre in Stuttgart engagirt. Ein höheres Engagement in Carlsruhe, wo er seine Laufbahn begann, hatte er ausgeschlagen.

Meyerbeer ist wegen seines „Nordstern's" schon in Dresden anwesend. Die Oper steht im neuen Jahre bevor.

Berlioz wird zuerst nach Dresden, dann nach Hannover, dann nach Braunschweig und Weimar gehen, um seine neue Trilogie, „Die Kindheit des Herrn", und andere Werke aufzuführen. Er wird Ende December Paris verlassen. In Weimar wird er Ende Januar erwartet.

Frl. Marie v. Harder hat am 19ten December in einem Hof-Concert in Weimar gespielt, wozu sie aus Dresden eingeladen wurde.

Jenny Lind befindet sich jetzt wieder in Dresden, und lebt vorläufig in stiller Zurückgezogenheit.

Anna Zerr gastirte in Zürich als Lucia, Martha, Donna Anna, Nachtwandlerin, Norma und Königin der Nacht, mit unerhörtem Beifall. Man hofft, sie längere Zeit in der Schweiz zu fesseln.

Hr. Dalle Aste, der „Ueberall und Nirgends" mit schöner Stimme, der einmal in Spanien, dann in England, dann in Holland auftaucht, hat zuletzt in Darmstadt gastirt und sehr gefallen. Er war vor zwei Jahren noch in Dresden engagirt, reist aber seitdem nur, wie es scheint, nur auf Gastspiel.

Die Gebrüder Doppler erregten in Bremen, wie zu erwarten war, durch ihre Flöten-Duetten außerordentliche Sensation.

Der Kammervirtuos Singer aus Weimar hat in Hamburg, Bremen und Schwerin mit großem Beifall concertirt. — Kammervirtuos Coßmann aus Weimar spielte in Sondershausen bei Hof, und gab sodann in Quedlinburg, wo er auf einer Erholungsreise sich aufhielt, zu seinem Vergnügen einige Soiréen, in denen er die Quedlinburger nicht wenig entzückte.

Frl. Marie Cruvelli, die Schwester der Pariser Prima Donna assoluta gastirt gegenwärtig in Frankfurt. Sie trat zuerst als Fides auf.

Die La Grua singt in Turin während des Carnevals. Wir zweifeln, daß sie dort bessere Geschäfte machen wird, als in Wien, das sie verließ, weil man ihr nicht die unmäßigen Summen zahlen wollte, die sie für ein festes Engagement forderte.

Der Weimarer Kammervirtuos, Posaunist Nabich ist nach Holland gereist, um dort längere Zeit zu concertiren.

Musikfeste, Aufführungen. Julius Becker's, des Einsiedlers in den Weinbergen der Lößnitz bei Dresden neueste Composition: „Winzerleben" Rhapsodie in sieben Gesängen für Soli, Chor und Orchester, ist in Rudolstadt aufgeführt worden.

In Magdeburg gab Hermann Richter eine musikalische Matinée, welche durch ihr gediegenes Programm sich ganz besonders auszeichnete. Zur Aufführung kam: Franz Schubert's großes Duo (Op. 140), D-Dur-Trio von Beethoven, Op. 70 und F-Moll-Sonate von Brahms, Op. 5. — Das heißt man doch: mit der Zeit fortschreiten.

Im ersten Helmesberg'schen Concert in Wien kam Schumann's zweite (C-Dur) Symphonie und Wagner's Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer" zur Aufführung. Beide Compositionen waren den guten Wienern „böhmische Dörfer" und fielen durch. Die Wiener Kritik sagt: Wagner stehe in dieser Ouvertüre als Componist tief unter Verdi! Auch nicht übel! („das ist noch unter Verdi" ist übrigens eine sehr empfehlenswerthe Redensart!) — Sonderbar genug ist die Idee, Wagner beim Wiener Publikum mit dieser Ouvertüre einführen zu wollen, die ohne die Oper gar nicht verstanden werden kann, und zur Concertouvertüre sich durchaus nicht eignet.

In München hat sich, um einem längst gefühlten Bedürfniß abzuhelfen, unter den Auspicien des Hrn. v. Perfall ein „Oratorien-Verein" gebildet, der die „classische Gesangsmusik" noch mehr conserviren soll. Die Münchener scheinen zu fürchten, daß diese ihnen doch einmal abhanden kommen könnte, obgleich sie Jahraus Jahrein nur in der Wonne der „Classicität" schwimmen.

Litolff hat in Brüssel im Conservatorium seine Ouvertüre zu den „Girondisten" aufgeführt, und sein drittes und viertes Symphonie-Concert gespielt.

Neue und neueinstudirte Opern. Am 13ten December ging Weber's „Oberon" der seit mehreren Jahren aus dem Repertoir verschwunden war, in Berlin mit neuer Ausstattung wieder in Scene. Der Ausführung fehlte es an Frische und Rundung, der Eindruck war ein mäßiger.

Halevy's „Königin von Cypern" und Verdi's „Attila" wurden in Stuttgart hervorgesucht. — „Catharine Carnaro" von Lachner, und Balfe's „Zigeunerin" beglückte die Darmstädter. — Wahrhaft brillante Repertoire entwickeln doch die Süddeutschen!

Auber's „Maurer und Schlosser" ist in Weimar neueinstudirt mit großem Beifall gegeben worden. Dies ist die dritte neueinstudirte Oper in dieser Saison, außer der neuen Rubinstein'schen Oper.

Im Variété-Theater in Paris giebt man jetzt eine Parodie der „Nonne sanglante", die „Bonne sanglante" (Die blutige Bonne) die als sehr gelungen gerühmt wird.

In Königsberg wird eine neue Oper von Marpurg „Der letzte Maurenkönig" zur Aufführung kommen, zu welcher der kürzlich verstorbene J. E. Hartmann den Text gedichtet hat.

Die „drei Hochzeiten" von Alary sind in Paris durchgefallen.

Auber's Revolutions-Oper, die „Stumme von Portici" ist in der Pariser großen Oper jetzt wieder zur Aufführung gekommen, nachdem sie lange Zeit geruht hatte. Man hält diese Oper jetzt nicht mehr für „gefährlich". Die Cerito gab die Fenella.

Saloman componirt eine neue Oper, zu welcher Wolfgang Müller von Königsminter den Text geschrieben hat.

Eine neue Oper „le Roman de la Rose" von Pascal wurde in Paris gegeben, angeblich mit großem Erfolg, thatsächlich aber mit dem Gegentheil. Pascal ist Preiscomponist des Pariser Conservatoriums — das ist Alles

Am 18ten December fand in Dresden die 200ste Aufführung des „Freischütz" statt, mit neuen Decorationen, Costumen ꝛc. Der Zudrang des Publikums war so groß, daß mehrere Tage vorher schon kein Billet mehr zu haben war.

Auszeichnungen, Beförderungen. Der technische Director des Karlsruher Hoftheaters, Eduard Devrient, hat vom Herzog von Sachsen Coburg-Gotha das Ritterkreuz des Ernestin'schen Hausordens erhalten. — Beide Gebrüder Devrient sind nunmehr Ritter dieses Ordens.

Die „Niederländische Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst" hat folgende Künstler neuerdings zu ihren Ehrenmitgliedern ernannt: Berlioz, Liszt, Richard Wagner, Robert und Clara Schumann, Litolff, Taubert, Dorn, Smits in Amsterdam, Cossemaker in Dünkirchen, Macfarren in London, Santini in Rom, Dupont in Detmold und van Eycken in Elberfeld.

Kritischer Anzeiger.

Musik für Gesangvereine.

Für Männerstimmen.

W. A. Mozart, Venerabilis barba capucinorum für zwei Tenöre und einen Baß. (Album für vierstimmigen Männergesang, Nr. 23.) Magdeburg, Heinrichshofen. 7½ Sgr.

Ein musikalischer Scherz, wie der große Tonmeister viele geliefert hat, der bei der Ausführung von schlagender Wirkung sein wird. Die Worte venerabilis barba capucinorum sind auf die komischste Weise gedehnt, zerstückelt und wieder zusammengezogen, so daß oft selbst auf halbe Noten nur ein Consonant kommt und der Gesang deshalb bisweilen wie ein Buchstabiren klingt. Den Schluß bildet ein feierliches Amen und erhöht die Wirkung des Ganzen. Eine Bemerkung in der Partitur besagt, daß die beiden ersten Stimmen nöthigenfalls auch von zwei Sopranen, anstatt von zwei Tenören ausgeführt werden können, doch würde der Scherz bei solcher Besetzung nicht wenig an Effect verlieren.

Instructives.

Für Pianoforte.

Julius Hopfe, Op. 39. Praktischer Lehrgang im Pianofortespiel. Ein Hülfsbüchlein für Lehrer des Pianofortespiels und Anfänger desselben. Eisleben, Reichardt. 20 Sgr.

Das Werkchen besteht aus zwei Abtheilungen, deren erste 65 Uebungen „mit ruhiger Hand zu gleichmäßiger Ausbildung beider Hände", die zweite die gebräuchlichen Tonleitern in 111 (nicht 110 wie in der Ueberschrift steht) Uebungen enthält. Als brauchbar und zweckmäßig für den ersten Unterricht kann dieses Hülfsbüchlein empfohlen werden.

Für Violine.

J. Dont, Op. 17. Leichte Uebungen in allen Erhöhungs- und Vertiefungszeichen, Dur und Moll, für zwei Violinen. 1. Theil. Wien, Mechetti. 20 Ngr.

Ein sehr empfehlenswerthes Werk, das die Hand eines erfahrenen und tüchtigen Lehrers verräth. Die zweite Violine ist ebenfalls instructiv und dient nicht blos dazu eine harmonische Unterlage zu geben. Es ist also zweckmäßig, wenn der Schüler abwechselnd beide Stimmen spielt. Der erste Theil enthält zehn Uebungen in C-Dur, A-Moll, G-Dur, E-Moll, C-Dur, D-Moll, B-Dur, G-Moll, D-Dur und H-Moll.

Für Gesang.

Clemens Müller, Blüthen zwei- und mehrstimmigen Gesanges für Schulen und gesellige Kreise herausgegeben. 1. Abth. Schaffhausen, 1854, J. F. Schalch.

Der Herausgeber dieser Sammlung beabsichtigt, den geselligen und Schulgesang zu pflegen und ihm eine gute Grundlage durch die Benutzung des Volksliedes zu instructiven Zwecken zu geben. Da das Werkchen vorzugsweise für die Schweiz berechnet ist, so sind natürlich auch schweizerische Volkslieder vorzugsweise berücksichtigt. Das Ganze wird aus drei Abtheilungen bestehen, deren erste, vorliegende nur zweistimmige Lieder im Volkston enthält, weil — wie der Herausgeber sehr richtig bemerkt — das zweistimmige Lied für weibliche oder noch ungebrochene Stimmen das natürlichste und praktischste ist. Die zweite Abtheilung ist für höhere Classen der Elementarschule, sowie für Real- und Secundarschulen bestimmt und wird zwei- und mehrstimmige Lieder enthalten, der dritte Theil wird vierstimmige leichtere Gesänge für gemischten Chor enthalten, welche bei dem Kirchengesange und bei geselligen Vereinen brauchbar sind. Diesem ersten Hefte nach zu urtheilen ist das Ganze gut angelegt und planvoll ausgeführt, dürfte daher auch außerhalb der Schweiz für Schulen und gesellige Vereine eine willkommene Gabe sein.

Intelligenzblatt.

Neue Musikalien
aus dem Verlage von
F. E. C. Leuckart in Breslau.

Eitner, Rob., Op. 2. Drei Stücke für Pianoforte, dem Königl. Preuss. Hof-Kapellmeister Herrn Wilhelm Taubert gewidmet. 20 Sgr.

Gumbert, Ferd., Op. 67. Fünf Lieder für Sopran oder Tenor mit Begleitung des Pianoforte. 17½ Sgr.
Nr. 1. O fragt mich nicht. Nr. 2. Heimkehr. Nr. 3. Auf dem Wasser. Nr. 4. Du bist mein Traum. Nr. 5. Das Menschenherz.

Heinsdorff, G., Tänze und Märsche für Pianoforte.
———, Op. 27. „Jägers Lust", Galopp. 7½ Sgr.
———, Op. 28. Schulze- und Müller-Sprünge. Polka tremblante, dem Herrn Dr. Rudolph Löwenstein gewidmet. 5 Sgr.
———, Op. 30. Patrioten-Marsch. 5 Sgr.

Mächtig, Carl, Op. 2. In stiller Nacht. Salonstück für Pianoforte. 12½ Sgr.
———, Op. 3. La belle Gracieuse. Mazurka élégante pour Piano. A Mademoiselle Anna Haberstrohm. 17½ Sgr.
———, Op. 6. Drei Characterstücke: Gondellied — Mährchen — Scherzo — für das Pianoforte. 20 Sgr.

Otto, Julius, Op. 106. Drei leichte Rondos für das Pianoforte zu vier Händen. Der lieben Jugend gewidmet.
Nr. 1. „Auf zur Gondel". 15 Sgr.
Nr. 2. „Komm hasche mich". 15 Sgr.
Nr. 3. „Auf zum Tanz". 30 Sgr.

Potpourris sur des thèmes d'Operas favoris pour Piano seul.
Nr. 10. Donizetti, Lucrezia Borgia. 20 Sgr.

Schön, Moritz, Der Sonntagsgeiger. Eine Sammlung nationeller und scherzhafter Musikstücke für zwei Violinen. (2. Violine ad libitum.) 2. Heft. 15 Sgr.

Stuckenschmidt, I. H., Op. 5. Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Ihrer Excellenz der Frau Generalin von Feldern gewidmet. 17½ Sgr.
Nr. 1. Die Nachtigallen. Nr. 2. Seelenwanderung. Nr. 3. Des Mullers Blumen. Nr. 4. „O würden Sterne meine Lieder".
———, Op. 6. Vier Lieder für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Seinem Lehrer, dem Musikdirector Herrn W. F. Riem, zugeeignet. 17½ Sgr.
Nr. 1. „Siehst du das Meer?" Nr. 2. Ruhe in der Geliebten. Nr. 3. Volkslied. Nr. 4. „Ich will von dir, was keine Zeit zerstöret".

Ulrich, Hugo, Op. 8. Fünf Lieder für eine tiefere weibliche Stimme mit Begleitung des Pianoforte. 25 Sgr.
Nr. 1. Nähe des Geliebten. Nr. 2 „So schmerzlich zuckts um deine Lippen". Nr. 3. An den Mond. Nr. 4. Volksweise. Nr. 5. Geistliches Abendlied.
———, Op. 10. Drei Lieder für eine Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte. 20 Sgr.
Nr. 1. Mailied. Nr. 2. O frage nicht! Nr. 3. Lied auf der Wacht.

No. 49 **Berliner Musikzeitung „Echo"**, bemerkenswerth durch Aufsätze über Clara Schumann von Dr. Kossak und über Beethoven's 9. Sinfonie von Weber, enthält ein 4 Bogen starkes *Verzeichniss neu erschienener werthvoller Musikalien*, welches die ***Schlesinger**'sche Buch- u. Musikhdlg. in Berlin* auch auswärtigen Musikfreunden *gratis* darbietet. Die Musikalien sind auch durch alle solide Musik- u. Buchhandlungen mit Rabatt zu beziehen.

Aufforderung.

Von **Aug. Gathy's Musikalischem Conversations-Lexikon** wird eine dritte stark vermehrte Auflage vorbereitet, deren Veröffentlichung auch in Paris in einer umfassendern französischen Uebertragung der Herausgeber sich vorbehält. Es ergeht hiermit an die in der letzten Auflage aufgeführten Herren Tonkünstler, Komponisten, Musikgelehrte, Verleger und Instrumentenmacher Deutschlands und der angrenzenden Länder die Aufforderung: eine Ergänzung und etwaige Berichtigung der sie betreffenden Artikel; so wie an die nicht darin erwähnten: zuverlässige Nachrichten über ihr Leben und Wirken in der Kunst, spätestens bis zum 1. Juli 1855 frankirt dem Herausgeber einsenden zu wollen unter der Adresse

Hamburg, Dez. 1854. ***Aug. Gathy,***
18, *rue Labruyère, à Paris.*

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Hierzu eine Beilage von Conrad Glaser in Schleusingen.

Inhaltsverzeichniß zum 41sten Bande der neuen Zeitschrift für Musik.

I. Leit-Artikel.

II. Kritisches und Polemisches.

III. Recensionen.

IV. Correspondenzen.

Aachen.

Baden-Baden.

Braunschweig.

Bremen.

Brühl.

Darmstadt.

Dresden.

Frankfurt a. M.

Hannover.

Königsberg.

Lüneburg.

Prag.

Quedlinburg.

Rotterdam.

Sitten.

Sondershausen.

Warschau.

Weimar.

Wien.

Winterthur.

Kleine Zeitung.

I. Anregungen.

II. Correspondenz.

III. Tagesgeschichte.

IV. Vermischtes.

V. Musikbeilagen.

Kritischer Anzeiger.

Die Ziffer in ( ) bezeichnet die Opuszahl. Die zweite Ziffer bezeichnet die Seitenzahl. Die Buchstaben a oder b bezeichnen die erste oder zweite Spalte.

Intelligenzblatt.

Druck von Fr. Rückmann.